UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00262901 2

Schottky, Ernst
Ueber die Vischer'schen
Principe der directen

B
3354
V84S4

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/ueberdievischers00scho

Ueber die

Vischerschen Principe

der

directen und der indirecten Idealisirung,

ein ästhetischer Versuch,

zur Erlangung der philosophischen Doctorwürde

geschrieben und

Sonnabend den 15. Februar 1868 (11 Uhr früh)

in dem Musiksale der Universität

gegen die Herren

Dr. phil. **Pohla,**
stud. phil. **Kühn,**
stud. phil. **Tillen**

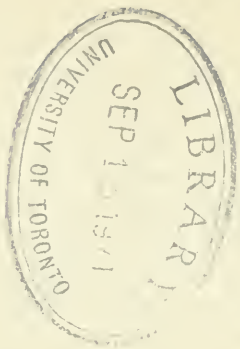
zu verteidigen

von

Ernst Schottky.

Breslau.
Druck von Wilh. Gottl. Korn.
1868.

1847-1



Alle moderne Kunstkritik, vom Beginne des vorigen Jahrhunderts an, hat Eine Basis gehabt und Ein glänzendes Resultat geliefert: Die Wahrheit und Anerkennung des Gegensatzes zwischen der antiken und der modernen Weltanschauung und Kultur. Ein volles Bewußtsein darüber konnte natürlich nicht von vorn herein da sein; und wir dürfen uns nicht wundern, daß in dem Kampfe Gottscheds, den wir billig als Ausgangspunkt dieser kritischen Bewegung betrachten, mit den Schweizern die beiden Extreme mit so unberechtigter Erbitterung gegen einander operirten, und daß Gottsched statt der originalen die ganz falsche französische Klassicität zu Felde führte. Um so schneller und entschiedener mußte die Niederlage sein, welche die Gegner, gestützt auf die englische Poesie und ihr richtiges Gefühl von deren Zeitgemäßheit, ihm bereiteten. Sein Sturz schien den Kampf endgiltig beschlossen zu haben; aber auch ohne daß die Uebertreibung der siegenden Partei in die trotz aller antiken Form so unantike Empfindseligkeit der mittleren Jahrzehnte die Reaction von Seiten der nüchternen Berliner herauf beschwor, mußte die Streitfrage wieder aufgeworfen werden. Sehr lange nämlich handelte es sich, und das mit gutem Grunde, wie hoffentlich aus dem Verlaufe der Darstellung hervorgehen wird, um die Poesie allein, so daß noch, nachdem jener geschichtliche Gegensatz zum klaren Verständniß ausgebildet worden, Schiller ihn am deutlichsten in der naiven und der sentimentalen Dichtung, wie er die Gegenglieder nicht ganz treffend benannte, ausgesprochen finden konnte. Mittlerweile aber war von zwei Seiten her an einer Erweiterung und Präcisirung der Controverse gearbeitet worden. Winkelmann war tätig gewesen und hatte in seiner Geschichte der plastischen Kunst der Griechen ein Gebiet in das gebührende Licht

gesetzt, welches sich sofort als der eigentliche Sammelpunkt und Repräsentant der klassischen Kunstbildung auswies; und Lessing, der mit seiner philologischen Gelehrsamkeit solch praktischen Sinn für die Bedürfnisse der Zeit verband, der des Aristoteles Theorien für unfehlbar hielt und Shakespear so unbedingt verehrte und empfahl, hatte schnell ersehen, daß hier ein bei aller geschichtlichen Flüssigkeit weit tieferer Contrast vorliege. Zugleich wurde durch die Wolff'sche Schule die philosophisch-systematische Kunstanschauung, die Aesthetik, begründet und bald durch Kant und seine Jünger auf den richtigen Weg gewiesen. In diesem Sinne schrieb Schiller seine feinsinnigen ästhetischen Abhandlungen und wurden durch die Schlegel die beiden Spitzen der historischen Betrachtungsweise, nun als das Klassische und das Romantische gekennzeichnet, immer mehr geschärft. Diese geschichtlichen Benennungen halten namentlich Schelling und teilweise auch Hegel fest; aber vorher schon hatte W. von Humboldt die mehr technischen Ausdrücke eines bildenden und eines stimmenden Styles gebraucht. Eigentlich entschieden war die ganze Sache, wenigstens der richtigen Beurteilung gewiß, sobald überhaupt die Kunst als etwas ganz Selbständiges sich benahm und anerkannt wurde; und waren hierzu die nächsten Hebel die großartigen poetischen Leistungen und die begleitende Kritik des vorigen Jahrhunderts gewesen, so steht zu hoffen, daß die Ergebnisse der theoretischen Forschung neuester Zeit diese Unabhängigkeit für lange sichern werden. Von diesem Standpunkte aus ist auch der folgende Versuch einer eingehenderen Beleuchtung der beiden Begriffe gemacht worden, in welche Vischer jenen Gegensatz faßt.

In demjenigen Abschnitte seiner Aesthetik, der von den einzelnen Künsten handelt, führt Vischer die Principe der directen und der indirecten Idealisirung ein und werden diese Begriffe so erläutert: §. 603: „Die Bildnerkunst hat sehr beschränkte Mittel, Häßliches aufzunehmen und in Furchtbares oder Komisches aufzulösen, vielmehr entsteht für sie das Gesetz der directen Idealisirung, wonach die einzelne Gestalt schön sein muß." Und in der Anmerkung zu diesem Paragraphen heißt es: „Es tritt mit diesem Gesetze, daß die einzelne Gestalt schön sein muß, ein Styl-Princip auf, dessen Kampf mit einem entgegen gesetzten uns von hier an durch alle Kunst und als innerste Sele der Bewegung durch die Geschichte der Künste begleiten wird:

das Princip der directen Idealisirung. Was es bedeutet, ist zunächst im Bisherigen einfach ausgesprochen: das Kunstwerk gibt dem Auge oder Sinn überhaupt nicht auf, von Solchem was unmittelbar nicht schön oder häßlich ist, fort zu gehen zu einem Weiteren und schließlich zu einer Gesammtwirkung, worin es sich zur Schönheit aufhebt; es ist also der Proceß der Anschauung nach dieser Seite nicht ein vermittelter sondern ein einfacher. Das Schöne überhaupt ist wesentlich die den trübenden Zufall ausscheidende Zusammenziehung des unendlichen Flusses der Dinge auf einen Punkt: das Reine und Vollkommene soll nicht durch Wechselergänzung der Erscheinungen im Fortgange sich ergeben, sondern in dieser Erscheinung, nicht anderswo und ein ander Mal, sondern hier gegeben sein. Dadurch ist an sich nicht ausgeschlossen, daß ein Kunstwerk innerhalb seiner jenen Fortgang dem Schauenden zumute, wenn es nur als ganzes Einzelnes schön ist; aber in der Bildnerkunst ist dies in engere Gränzen eingeschränkt, hier gilt jene Grundbestimmung des Schönen nicht nur vom einzelnen Kunstwerk als einem Ganzen, sondern auch vom einzelnen Ganzen, das nur ein Teil des größeren Ganzen, nämlich des einzelnen Kunstwerks ist. „Die Plastik ist genötigt, die Schönheit des Weltalls fast auf einem Punkte zu zeigen" (Schelling, Ueber d. Verh. d. bild. Künste zu d. Natur). Schlechtweg allerdings kann das diesem Principe der directen Idealisirung entgegen stehende von der Plastik nicht ausgeschlossen sein, sonst hätte sie keine Bewegung und Geschichte." — §. 657: „Dies alles ("über die Malerei Gesagte,,) faßt sich in dem Satze zusammen, daß nunmehr das Gesetz der directen Idealisirung, wonach die einzelne Gestalt schön sein muß, dem der indirecten Idealisirung gewichen ist, wonach das Schöne aus der Gesammtwirkung einer Vielheit von Gestalten hervor geht, die im Einzelnen nicht schön sein müssen, deren Ausdruck vielmehr durch irgend einen Grad von Mißverhältniß der Form zu steigern im künstlerischen Interesse liegt. Das Gesetz der directen Idealisirung ist aber nicht schlechthin unterdrückt, sondern besteht in seiner Unterordnung noch fort." Hierzu noch §. 676: „Das Princip der indirecten Idealisirung bestimmt sich nun näher zu dem Stylgesetze der Erzielung vorherrschender Tiefe des Ausdrucks durch naturalistische und individualisirende Behandlung der Formen."

Die größte Bedeutung dieser beiden Principe oder Style sieht auch Vischer also darin, daß sie die Haupthebel der geschichtlichen Bewegung aller reifen Kunst sind; und als solche zeigt er sie denn

auch durchgehend und ausführlich in den kunstgeschichtlichen Kapiteln seines Werkes auf. Wir können diese Seite der Betrachtung dahin zusammen fassen, daß die klassischen Völker und was sich nach ihnen gebildet hat, direct, die modernen indirect idealisiren. Das sieht für einen Augenblick aus, als wäre der Gegensatz ein nationaler und darunter ein Unterschied der Art und Weise in Auffassung und Behandlung gemeint, den wir schließlich als einen Unterschied zweier Manieren betrachten müßten. Allein daß dem sehr wol anders sein könne, fällt sofort auf, wenn man sich erinnert, daß ja die einzelnen Künste nicht alle von denselben Zeiten zu gleicher Vollkommenheit gebracht worden sind, sondern ihren verschiedenen Characteren die Eigentümlichkeiten bestimmter Völker und Perioden in dem Maße entgegen kamen, daß sie gerade da und gerade dann die höchste Stufe der Vollendung erreichen mußten, wie Plastik und epische Poesie bei den Griechen, die Baukunst im Mittelalter, Malerei, Musik und Drama in der neueren Zeit. Doch ist diese Anführung schon nicht mehr bloßes Beispiel, und ihr augenscheinlicher Zusammenhang mit dem Gegenstande unserer Untersuchung soll später zur Identificirung werden. Vischer stellt denn auch das Verhältniß der beiden Momente zu und in dem Wesen jeder Kunstart dar: Wie die höchste Aufgabe der Plastik, Götter zu bilden, die Beschaffenheit ihrer Mittel und der Umfang des für sie Darstellbaren sie auf directe Idealisirung verweist, und (abzusehen von der Polychromie) in der Behandlung des Geschichtlichen und Genreartigen in Portrait, Gruppe und Relief die indirecte nur schmalen Spielraum hat — wie die Malerei in der Zeichnung jener, der Modellirung beiden und der Farbengebung dieser Geltung verschafft, auch ihrem Geiste und Stoffumfange nach mehr der letzteren zuneigt, doch aber schnell ihre Gränzen überschreitet, wenn sie von der andren nicht fortwährend zu Haltung und Wolordnung sich bestimmen läßt — wie in der Poesie als der umfassendsten Kunst der Gegensatz am stärksten und fruchtbarsten ist, die indirecte Idealisirung entschieden zur Herrschaft gelangt, die directe aber doch stärker wirkt als in der Malerei; wie im sprachlichen Ausdruck die erste kühner ins Platte und Niedrige eingreift und in der Wahl von Bildern und Figuren das unruhig Bewegte sucht, im Gebiete des Rhythmus eben derselbe Styl eine lockere Bewegung und das Gesetz der logischen Betonung, der andre die strenge Messung vorzieht; wie dieser Gegensatz des Rhythmus zumeist den Gegensatz der beiden Principe in der Lyrik ausmacht, das Epos seinem Begriffe nach ganz auf Seite der directen Idealisirung

fällt und das vollkommen im griechischen Heldengedicht betätigt, den modernen Roman als nicht gleichwertige, jedoch nach Möglichkeit gediehene Frucht aus der andren Wurzel treibend, wogegen diese letztere im Drama den allereigensten Boden findet, dessen Hauptzweige, Tragödie und Komödie, sich wieder entsprechend trennen; und wie in allen drei Arten ein fortwährendes Hinüber und Herüber Statt findet, reicher und deutlicher als in jeder andren Kunst. Dr. Köstlin, der Bearbeiter des Teiles von der Musik, erhebt auch in dieser Sphäre den Anspruch der Geltung für die beiden Principe; die Sache hat ihm aber Schwierigkeiten: wenn er z. B. Rhythmus und Melodie als Träger des direct idealisirenden, die Harmonie als den des andren Styles nennt, muß er sofort hinzu fügen, daß jedes dieser Momente auch auf dem entgegen gesetzten Standpunkte fungiren könne; und ähnlich unbestimmt bleibt demgemäß die Stellung beider in der Geschichte der Musik. In seiner Darstellung der Baukunst endlich führt Vischer das Doppelgesetz gar nicht an, was ganz gewiß auffällig ist, wenn man zwei so grundverschiedene und doch so gleich vollendete und characteristische Formen vor sich hat wie den griechischen und den gotischen Tempel.

Aus allem Angeführten ziehen wir zwei Konsequenzen: die eine, daß, wenn beide Arten von Idealisirung sich in immer derselben Bedeutung über die Gebiete aller einzelnen Künste erstrecken, sie im System vorher schon ihre Stelle finden müßten, in der Lehre von der Phantasie nämlich; die andre mit Vischer's eigenen Worten, §. 616, Anm. 1: „Um diesen Unterschied in sein volles Licht zu setzen, müssen wir auf einen Unterschied in den Gegenständen hinweisen, den Unterschied der ausdrücklich idealen und der realer bestimmten Naturen." Dieser Wink weist uns noch weiter zurück, in die Metaphysik und Physik des Schönen, wie Vischer seinen ersten und zweiten Teil nennt, die ja zu entwickeln haben, was überhaupt Stoff für künstlerische Phantasie und Tätigkeit werden kann. — Bei dieser Entwickelung ist die Aesthetik natürlich an die Naturlehre gewiesen. Da sie jedoch aus ihr nur die kahlen Beschreibungen holen kann, wirkliche Vorstellungen uns nur Phantasie und Kunst geben, muß sie die Terminologie für ihre Begriffe aus beiden Gebieten nehmen und ergänzen. Das ist ein Uebelstand; denn die Objecte und ihre Bezeichnungen hier und dort decken sich nicht, wie z. B. die Kunst sich mit sehr untergeordneten Tiergattungen nichts zu schaffen macht, dagegen neben die

ursprüngliche Stoffwelt ganz unbefangen eine transscendente, mythisch-märchenhafte setzt.

Jedenfalls muß die Betrachtung von der ursprünglichen Stoffwelt ausgehen. Als die äußersten Gränzpunkte von deren Ordnung sind zu nennen das absolute Sein — oder sagen wir: Kosmos — und das endliche Sein; und ganz allgemein ist die Kunst zu bestimmen als eine zwischen diesen beiden Punkten vermittelnde Schöpfungstätigkeit. Eine Vermittelung ist auch die Wissenschaft, aber eine durch das Erkennen. Man könnte denken, die Zwischenstufen habe die Wissenschaft zu nennen und die Kunst nachzuschaffen; allein ist in einem Punkte eine Correspondenz da, so hört sie gleich wieder auf: Denn wenn die Naturlehre vom endlichen Einzelnen auf der Leiter: Art, Gattung, Familie, Ordnung, Klasse, Reich u. s. f. zum unendlichen Ganzen aufsteigt, so stellt die Kunst kein Wesen dar, das bloß Säugetier und nichts Bestimmteres wäre; und wenn homo sapiens dort ein Ausläufer der Klassification ist und die Wissenschaft erst, nachdem sie ihn zu gesonderter Betrachtung aus dieser Reihe herausgelöst, weitere Unterscheidungen machen kann, massenweise gruppirende nach Rasse, Stamm, Klima, Wohnort, oder die uneigentlich so genannten anthropologischen nach Geschlecht, Alter, Belebungsgrad in Leben und Totsein, Wachen und Schlafen, Gesundheit und Krankheit u. s. w., ist der Begriff „Mensch" für die Kunst viel zu weit, den sie nur in einer Bildung verkörpern könnte, die an Leib und Geist nicht Mann nicht Weib, doch beides zugleich wäre (man vergleiche die Hermaphroditen der Skulptur, welche trotz der gelungenen Lösung des Versuches nicht als Inbegriffe höchster menschlicher Schönheit, nur als Kuriositäten gelten), sondern sie gibt den Mann und das Weib; selbst das ist noch zu viel: sie sucht sich für ihre allgemeinen, kanonischen Gestaltungen aus allen jenen Bedingungen die günstigsten aus, die edelste Rasse, das Alter der Reife u. s. w., aus demselben Grunde, weshalb sie edlere Tiere vor niederen berücksichtigt; und daß allenfalls die klimatischen Unterschiede auch ihr einige gleichwertige Formen liefern — denn zwischen dem hellen nordischen und dem brünetten südlichen Typus kann sich kaum mehr der Schönheitssinn, nur der Geschmack entscheiden — beweist um so mehr, wie dieser Eklekticismus einen Begriff, aber nicht der Naturwissenschaft, verwirklicht und in deren Gliederung keine Einschaltung findet. Verstand und Phantasie ziehen eben durch den unendlichen Raum zwei Linien, die in einem Punkte sich zu schneiden scheinen, dann aber weit divergiren. — Am nächsten

würde aus jener Nomenclatur der Name „Art" dem vorliegenden ästhetischen Begriffe kommen; da er ihn aber, wie gezeigt, doch nicht erreicht, kann man sich den gemeinverständlicheren und von der Wissenschaft einmal aufgenommenen der Gattung gefallen lassen und demzufolge diese Stufe verdeutlichen als die des reinen Gattungsgebildes, des aus der harmonischen Mischung der Gattungskräfte hervor gegangenen Individuums. Nun ist aber klar, daß die so gewonnene Bestimmung mehr der bloß bildenden, plastischen Phantasie ihr Recht gibt; einen Begriff, der ganz wie in dieser auch in der Sphäre der dichtenden Phantasie und dazu genau deckend diese Stufe der Allgemeinheit bezeichnet, haben wir erst in dem Worte „Ideal". Der Sprachgebrauch bezieht es sogar vorwiegend auf den Geist — daß in seiner Auffassung ein starker Beigeschmack der bloßen Erhabenheit liegt, ist ein erklärlicher Irrtum; bezeichnen will er jedenfalls dadurch das Vollkommene, und in diesem Sinne halten wir es hier fest, eine Entschuldigung dafür, daß wir es nicht in einem weiteren, später zu beschreibenden Umfange nehmen, auch für später versparend. Freilich wenden wir den Ausdruck „Ideal" nur auf den Menschen an, während die Kunst doch auch vollkommene Tiere und Vegetabilien darstellt; allein „Pan-Anthropismus ist der Standpunkt des Schönen gegenüber der Natur" (Vischer §. 19, 2) — Persönlichkeit also und Vollkommenheit sind uns die Merkmale der Idealität. Nun aber trennen wir wieder, was so eben vereinigt wurde, das plastische und das geistige Ideal. Das Gattungsgebilde ist allerdings in so fern beides zugleich, als letzteres in ersterem mit gegeben oder mit verstanden wird; das aber doch nur implicite, und wie es deshalb seine würdigende Besonderung verlangt, so kümmert sich auch die Plastik nicht weiter um das sana mens in corpore sano und hält sich nur an die Erscheinung — eine Adelheid (im Götz von Berlichingen) kann ihr recht gut als Muster sitzen, und Helena vereinigt nicht zu viele Tugenden in sich.

Ein negatives Moment der Idealität muß mit Bezug auf die bildnerische besonders hervor gehoben werden: die Einzelheit, das Für- und Insichsein, die Abstraction von jeder Bestimmung durch irgend ein Anderes. So gehörte denn zunächst zur Realisirung des Ideales eine allgemeine Materie, von der einzig eben die Räumlichkeit ausgesagt werden könnte. Denken wir sie uns durchwirkt von bloß formenden Kräften, so kommen wir unmittelbar auf den Standpunkt der Bildnerkunst; und von hier aus ist klar, daß auch die Materie, in

der sie wirklich nachahmt, möglichst unbestimmter Erscheinung sein muß, also in erster Linie farblos: weiß, schwarz, (grau?), dann einfarbig; Durchsichtigkeit schließt sich natürlich aus. Doch es ist bemerkenswert, daß die organischen Kräfte nicht nur nach außen treiben, sondern zugleich die Atome mischen, chemisch wirken müßten, so daß das Ideal der plastischen Phantasie wesentlich farbig erscheint. In der Tat: wenn je zwei Künste organisch zusammen gehören, so sind es Skulptur und Malerei; leisteten beide das Vollkommene, und hätte diese Lust, sich in den Dienst jener zu begeben, so würden wir das sehen. Doch kann sich, wie vorhin bemerkt, die Skulptur aus dieser Verbindung isoliren; und gezwungen sieht sie sich dadurch, daß (abstrahirt von aller verhältnißmäßigen Grobheit der Auftragemittel) die volle Farbenwirkung der Oberfläche durch die Kontinuität der Innenwirkung bedingt, durch eine Tätigkeit von außen her also nicht zu erreichen ist. Die Plastik ist in dem Falle nicht und würde in dem ungleichen Handel verlieren; dadurch wird denn auch die Malerei genötigt, den Dienst des plastischen Ideales zu verlassen — sie macht sich selbständig durch Anlehnung an die Dichtkunst. Richtig ist übrigens, daß, wenn die Plastik polychromisch wäre, ihre Werke dem Naturschönen näher scheinen, den gewöhnlichen Beschauer weniger zur Aufmerksamkeit reizen würden. — Zum zweiten folgt aus der Ausschließlichkeit des Ideals, daß man sich die höchste Schönheit nicht nur mit Winckelmann characterlos wie reines Wasser*), sondern auch mit Hegel situationslos**) denken muß; beides hängt zusammen. Ganz würde dieser Anforderung selbst eine Juno Ludovisi nicht entsprochen haben; und obwol niemand das Bedauern darüber unterdrücken wird, daß uns nur ihre Büste geblieben, ist doch zu glauben, das Ganze würde nicht ebenso wie das Antlitz den Eindruck vollendeter Ruhe, Einfalt und Unendlichkeit gemacht haben. Wenn dagegen die milesische Venus ehedem wirklich in einen Spiegelschild gesehen oder einen Apfel gehalten haben sollte, so könnten wir uns beinahe Glück wünschen, von dem Anblicke dieser Sünde erlöst zu sein und uns in der ahnungsvollen Herrlichkeit der Gestalt frei ergehen zu dürfen. Im Zeus des Phidias haben wir sogar eine dramatische Situation; daß wir es wissen, gleicht vieles aus, doch die naive Anschauung wird sich (die Rücksicht auf den

*) Geschichte der Kunst, B. 4, K. 2, §. 23.
**) z. B. Aesthetik, T. 2, p. 79.

hierfür allerdings wesentlichen Unterschied männlicher und weiblicher Schönheit eingeschlossen) nicht so harmonisch von ihm als von jenen beiden Bildungen berührt fühlen. Aus dieser Meinung wird hoffentlich kein crimen gemacht; Anselm Feuerbach sagt in seinem vaticanischen Apollo pag. 299 ff.: „Lag nicht auch unter der Schneedecke jenes Jupiterkopfes eine tiefe unendliche Fülle verborgen? — vorerst nur noch eine geschlossene Knospe, bis in der Dauer des Beschauens, in der steigenden Wärme der Einbildungskraft die Hülle durchbrochen ward und nun eine ganze Welt, in welcher selbst die Taten und Schicksale des Gottes ihre Stelle finden, dem staunenden Blicke aufgeht. Wir verlassen die Büste, und in unserer Sele ist ein ganz andres Bild des Jupiter zurück geblieben, als wir auf den ersten Blick zu erkennen im Stande waren." Here läßt uns auch eine Welt ahnen, aber sie schweigt, erzählt uns nichts von sich und ihren Schicksalen, und ihre Züge bleiben uns unwandelbar eingeprägt. Es soll unbestritten sein, daß im Zeus mehr liege, nur ist dies Mehr zugleich mehr als bloße Plastik, nämlich Dichtung. Der geeignetste Vorwurf, den der Bildner aus dem menschlich-realen Kreise sich holen kann, dürfte die schöne Leiche sein (allerdings ganz besonders auch wegen der Behandlung des Auges — Königin Luise von Rauch). — Die Wahrheit indessen ist, daß uns die vollendete Characterlosigkeit und Situationslosigkeit nicht vorstellbar also auch nicht darstellbar ist: der Künstler hat eben sein geistiges Bild nicht durch Intuition — dann brauchte er wenig die Phantasie; sondern diese reinigt und vereinigt das durch empirische Anschauung Gegebene, das eben deshalb nicht von allem Erdenstaube verklärt wird; und nun wird erst das so entstandene Bild nachgebildet, und zwar in einem Materiale, das sich nicht jedem Wunsche fügt. Von der Skulptur muß allerdings bestimmter als von jeder andren Kunst gesagt werden, daß sie in dem Falle ist, ihren höchsten Vorwurf nicht einmal zu kennen; aber zum innersten Wesen, wenn auch nicht der Schönheit so doch aller Kunst gehört wie der Ausdruck so der Eindruck, und ihre Zuschauer sind ja noch beschränkter als ihre Jünger — wie nahe die Plastik ihrem Centrum doch kommen kann, läßt als hehrstes Muster aller Zeiten wol die Ludovisische Juno ahnen. Auf der anderen Seite gewinnt sie nun eine Mehrheit von Gestalten derselben Art und desselben Wertes, während es doch in Wahrheit nur Ein Idealbild von jeder ästhetischen Gattung gibt. Weit ist ihr Spielraum um den magnetischen Pol natürlich nicht, doch wenn irgend etwas, so begründet gerade der

Mangel Licenz und Recht für sie, nun auch weniger ideale Naturen vornehmen zu dürfen.

Doch ehe wir zu ihnen übergehen, werfen wir noch einen Blick auf das geistige Ideal der Poesie, in welcher das plastische, schon in der Malerei zu geringerer Bedeutung herab gesetzt, selbstverständlich nur als Motiv zu benützen ist, wie Helenas Schönheit im Homer. Auch jenes nun findet keine besondere Verwertung; eingeschlossen liegt es ja schon in dem andren, und wenn dieses ganze Gebiet einmal in der Plastik den möglichst treffenden Ausdruck gefunden hat, kann jede sonstige Nachahmung, noch dazu eine nur mehr entsinnlichende, nicht eben auf Erfolg rechnen. Die Poesie ist eine zeitliche Kunst, sie braucht Leben statt der Ruhe. Reflexionsidealitäten, wie eines Sokrates, Christus, Nathan, wirken schwach, doch interessiren sie an sich als psychologische Probleme, die das Welträtsel practisch lösen wollen, haben ja übrigens in ihrer Passivität auch ihre Einseitigkeit. Auf derselben Stelle steht der Humorist: sein Standpunkt ist so hoch, daß er von ihm aus nur überschauen und mit wechselnder Empfindung erzählen, nicht handeln kann; will er das, so muß er in die Ebene hinab steigen von seinem Berge, dessen Gipfel dann nur noch der ideelle Mittelpunkt ist, um den sich nach allen Seiten die Kreise des Lebens ziehen — nur wird er lieber oben bleiben in seiner kühlen Höhe und zum Tatmenschen verdorben sein. Es zerlegt sich nun einmal durch Handlung die einfache Idealität augenblicklich und mit Notwendigkeit; der Versuch, sie doch darin fest zu halten, ist uns allein merkwürdig, sie selbst, die sich in bedeutenden Situationen nicht beteiligen kann, scheint nüchtern und läßt uns kalt, wie Natalie in Wilhelm Meister. Aber in Homers Heldengestalten ist jener weiße Lichtstrahl, der, von der schönen Statue ausgehend, sanft wärmend unsere ganze Sele erfüllte, den wir in Helena nur geschildert fanden und sinnig feiner Weise nicht in seinem Glanze, nur im Treffen und Zünden, der in Natalien uns flüchtig berührte, um dann in der Stille chemisch weiter zu wirken, der endlich aus einem Nathan als Reflexionslicht rein doch schwach widerstrahlte, gebrochen in all die bunten Irisfarben; können auch nicht alle Töne und Schattirungen da sein: die Hauptfarben, eine schöne Sinnlichkeit und eine schöne Sittlichkeit und eine schöne Klarheit des Geistes, finden wir in glücklichem Verhältnisse doch beisammen; darum haben wir in dem Totaleindrucke, zu dem unsere Empfindung die getrennten Strahlen wieder zusammen führt, ein ideales Ganze, und darum atmet das Epos in

der Atmosphäre der Plastik. Doch ist ein brechendes Medium voraus gesetzt, ein Andres also, das nun nach der Betrachtung des einsam stehenden Ideales sich uns aufdrängt.

Es ist das Nebeneinander der Dinge. Alles was ist wäre vollkommen, wenn es allein wäre; doch in jener absoluten Materie streben eine unendliche Fülle von Begriffen nach Verwirklichung und sie müssen einander darin stören; der Baum würde sich vielleicht ausleben, wenn nicht Würmer ihn morsch nagten oder Blitz und Sturm ihn umschmetterten. Weil in solcher Gleichzeitigkeit alles mit allem in die innigste bedingende Verbindung tritt, das All uns aber unübersehbar, mithin sein Ineinanderwirken unberechenbar ist, reden wir von einem Zufalle, wo in der Tat stets Fügung ist. Was für sich homogene Kugel gewesen wäre, wird nun in eine unregelmäßige Form gepreßt, die uns durch das Barocke der Bildung auffallen oder uns gewöhnlich erscheinen kann, bedeutend aber erst wieder in der Einseitigkeit wird; ein buntes Knäul, dessen einzelne Fäden und Bänder frei flattern können — selbst bis ins Unendliche; denn unendlich waren auch dort die Fähigkeiten, nur durch einander eng verschlungen und gebunden, und jetzt ist die Bindung aufgehoben: die harmonische Mischung der Gattungskräfte wird zur unharmonischen, für die reinen Gattungsgebilde, die alle einander gleichen, erhalten wir Individuen, deren keines sich je wiederholt. Die Wissenschaft bemüht sich nicht, das in Regeln zu bringen, was keine hat, sie constatirt bloß mit einem allgemeinen Satze: „Das Eigentümliche ist angeborner Naturgrund, bedingt durch den Zufall der Entstehung in diesem Klima, Jahrgang, von diesen Eltern und in diesem Momente, wobei die Naturkräfte und auch von den geistigen Kräften alles, was angeboren heißt, als verhüllter Selenkeim in jedem einzelnen Falle verschiedene Proportion eingehen." (Vischer §. 32.) Dies Ei ist das abstracte Individuum, ausgebrütet von den Strahlen der Außenwelt heißt es empirisch. Die Entstehungsbedingungen scheiden sich also in solche, die als einfache immer wiederkehren, die, allein wirkend, das vollkommene Individuum als Product geben würden, wir können sie primär nennen, und secundäre, zufällige, welche die Abnormität begründen. Wenn diese letzteren, ihrerseits wieder durch die bedingenden Komplicationen zur Unbedeutendheit abgestumpft, von allen Seiten die reine Tätigkeit jener hemmend beeinflussen, so gibt das wieder eine gewisse Gleichartigkeit, die durchgehende Verschiedenheit nicht ausschließt — das Mittelmäßige, und der Fall ist der gewöhnliche. Doch eben so gut, wenn auch nicht eben

so oft, werden die secundären Bedingungen nicht an allen Punkten gleich wirken, wird eine und die andere besonders kräftig sein: sie tritt hier ein, treibt nach dort hinaus, und so präsentirt sich die Abnormität als Einseitigkeit. Bilden sich auf diese Weise untergeordnete Organe und Facultäten ungehörig aus oder werden edlere verkümmert, so entsteht, was wir hier durch eine Prolepsis häßlich nennen; dann bezeichnet Vischer den Zufall als den störenden, trübenden — auch nur, um die spätere ästhetische Begründung zu erleichtern; denn es ist eben nicht ein besonders gearteter sondern der gemeine, der allüberall mitwirkt, der auch das pure Mittelmäßige in seinen kleine Abweichungen auszeichnet oder entstellt, kurz: der das Kriterium des Wirklichen, Empirischen ist. — Die Kunst hat nun wol die Mittel, aufs Grellste zu naturalisiren; es sind dieselben, mit denen sie überhaupt schafft. Der Plastik zwar wäre es nicht zu verdenken, wenn sie bald ihre Tätigkeit einstellt; liegt ihre genau umschriebene Aufgabe doch ganz anderswo, und fehlt ihr doch in der Tat viel zur gänzlichen Verdeutlichung: die Farbe und damit die Schnellfaßlichkeit des Mienenspiels, vor allem die ungezwungene Zeichnung des Auges. Aber die Malerei, die sich von ihr losgesagt hat, und die Dichtkunst, deren einheitlich ideale Gestalten neben den plastischen so unbedeutend aussahen, die sind geradezu auf das Reich des verwandelnden Zufalles angewiesen und sollten doch, wenn sie irgend wollten, aufs Treuste portraitiren und biographisiren können. Sie können es nicht, weil sie nicht wollen können, weil sie dazu erst ihr eigenes Wesen, das Spiel ist, ihren eigenen Zweck, der Selbstzweck ist, ihre Freiheit aufgeben müßten, um als Naturbeschreibung, Geschichte, Fertigkeit dem fremden Zwecke, der Lehre und Erinnerung, dienstbar zu werden. Der Standort aller Kunst im Großen und Ganzen ist ja zwischen dem Unendlichen und dem Realen, also über diesem; und dagegen verschwindet ganz der weitere Einwurf, daß eine simple Nachahmung der empirischen Erscheinung neben dieser schwach ist wie die Erinnerung neben der Gegenwart. Darum verfaßt ein Autor für die Lebensbeschreibung einen biographischen Roman (cum grano salis!), und die Malerei stylisirt ihre Portraits. Es muß also in der bisher fest gehaltenen Stufenfolge: das Absolute, das Ideale, das Reale, zwischen letztere beide Grade ein neuer eingeschoben werden, für den wir keinen andren Namen haben als den des ästhetischen Individuums — schade, daß der Ausdruck „Typus" schon in weiterem Sinne verwendet ist; er würde etymologisch (als Bezeichnung der notwendigen Einseitigkeit) und

im Gegensatze zum Ideal auf der einen, dem (realen) Ens auf der andren Seite nicht schlecht passen. Aufmerksam ist hier darauf zu machen, daß unter „Individuum" zwar jedes Einzelwesen verstanden werden kann, wie in der Naturlehre, weshalb sich auch vom idealen Individuum sprechen ließ, enger indessen das irgendwie genauer bestimmte, für uns also das ästhetische und das reale, so heißt. Aehnlich mehrdeutig ist der Name „Character." — Aesthetisch wird ein Individuum dadurch, daß die Folgen des trübenden Zufalles, der bei seiner Entstehung tätig war, also die entstellenden, häßlichen Züge gelöscht werden. Das ist nun eine verhältnißmäßig leichte Arbeit, die jeder gebildete Geschmack verrichtet; das Bedeutende an der künstlerischen Phantasie ist vielmehr, daß sie überhaupt das Individuum in seiner konsequenten Eigentümlichkeit erfaßt oder schafft. Ein Schaffen ist in der Tat diese selbständige Tätigkeit der Phantasie: war sie bei der Idealbildung gebunden an eine gegebene Vorlage durch eine strenge Regel, so kennt sie nun keine Gränze mehr als das Unmögliche, innerhalb deren sie nicht nur nach Belieben wählen darf, was die Natur ihr Taugliches bietet, sondern sogar nach eigenem Ermessen konstruiren in der Gewißheit, immer etwas Wahres hinzustellen — sie dichtet; und da ist ihr denn der Geschmack am diesseitigen Ende der Linie eine mehr schmeichelnde als drohende Warnungstafel gegen das empirisch Rohe. Ja, weil durch die Bestimmung der Kunst als einer zwischen dem Unendlichen und dem Endlichen vermittelnden Tätigkeit mehr ihre Richtung als ihre Schranke bezeichnet wird, sie schreitet für gewisse ihrer Zwecke, nämlich des furchtbar Häßlichen und des Komischen willen, auch über dieses Gebot rücksichtslos hinweg und frevelt gegen all und jedes Gesetz, überbietet den tollsten Zufall, indem sie karrikirt. Und bei all diesen Freiheiten war noch nicht davon die Rede, daß neben dieser Gestaltenwelt noch eine zweite her läuft, in die sie auch ohne Weiteres springen darf, wenn sie es nur vorher gesagt hat, die von Mythus und Märchen. — Allein die dichtende Phantasie hat mehr zu tun als nur Individuen zu bilden. Das Nebeneinander der Dinge beeinträchtigt nicht nur die normale Entstehung dieser, es beeinflußt auch ihre Entwickelung und Wirkung und bringt namentlich verschiedene Personen in eine Wechselberührung, die eben demselben Gesetze des τυχόν unterworfen ist: es erzeugt sich Leben und Geschichte. Die Function der Phantasie, indem sie dies Gebiet darstellt, ist natürlich, eben so zu läutern und zu wählen, wie sie es vorhin nötig hatte. Diese ganze Seite ihrer Tätigkeit kann hier auf einmal er-

ledigt werden und zwar mit directer Bezugnahme auf das Thema der Untersuchung.

Idealität wurde von der Person ausgesagt, und besonders ausgeschlossen wurde jedes Moment der Bewegung und Außenbeziehung. Der Begriff der Persönlichkeit mag immerhin zu dem einer Gesammtperson, Korporation, Kirche, Stat u. a. m. erweitert werden, und es mag unerörtert bleiben oder bequemlichkeitshalber zugegeben werden, ob oder daß auch eine solche ideal sein könne: jedenfalls ist unter einem Idealen immer ein Ding wie es sein sollte zu verstehen, also ein Gegenstand; und dies ist der Grund, weshalb Verhältnisse, Situationen, Begebenheiten nicht ideal genannt werden dürfen — von einem idealen State läßt sich noch reden, nicht jedoch von einer idealen Familie — so daß, wenn wir sie mit einer gewissen Emphase doch als solche bezeichnen, das nur uneigentlich und in Rücksicht auf den Character der beteiligten Parteien geschieht, wie wenn man, um das prägnanteste Beispiel anzuführen, von platonischer Liebe oder von Freundschaft spricht. Des zweiten negirenden Prädicates wegen ist dieses ganze Element ein geradezu gegensätzliches. Soll indes der Maßstab der Idealität darauf übertragen werden, so muß man sagen, daß Leben und Geschichte in ihrer scheinbaren Verworrenheit durchaus entidealisiren, die Phantasie dagegen, indem sie aus dem chaotischen Gewühle nur nimmt, was sie im begründeten und begründenden Zusammenhange und im Abschluß übersichtlich aufzeigen kann, immer nach einem plastischen (richtiger noch: architectonischen) Gesetze verfährt. Innerhalb der Sphäre dieser das Formlose gestaltenden Tätigkeit werden wir einen weiteren Unterschied machen zwischen Beziehungen, die auf ein Großes gehen oder von einfacher Klarheit sind, und solchen von kleinlicherem Gegenstande und mehr verwickelter Beschaffenheit. Deshalb gehört die am Faden des Geschehenen schlicht hin laufende epische Poesie dem direct, das Knoten flechtende Drama dem indirect idealisirenden Style zu; deshalb geht das homerische Heldengedicht — seiner Fabel nach, die Eigentümlichkeit der epischen Fassung ist anderswo zu bezeichnen — in jener, unser Roman in dieser Richtung; deshalb folgt die ganze Tragödie der ersteren und innerhalb ihrer namentlich die antike der Principien im Gegensatze zu der modernen des Characters (für die gegenwärtige Beziehung freilich ein zu viel sagender Name), die ganze Komödie der zweiten und zwar die bürgerliche des Shakespear ungleich mehr als die politische des Aristophanes; aus der Lyrik ließe sich wohl nur der Kontrast von

Romanze und Ballade anführen, wenn sie nämlich zuerst dahin gerechnet worden sind. Wir haben hier nur die Dichtkunst herbei gezogen und halten ein wirkliches Geschehen im Auge. Malerei und Skulptur können einen eigentlichen Verlauf nur in cyklischen Compositionen darstellen, und der Natur der Sache nach wirkt eine solche als Ganzes in dieser noch schwächer als in jener. Dagegen ist die Fixirung eines bewegten Momentes, in der Skulptur Gruppe, in der Poesie lebendes Bild, etwas auf dem Boden des Dramatischen durchaus Plastisches; und sie macht das Wesen der Malerei aus. Ueber die Stellung von Relief und Giebelfeldgruppe entübrigt nun nichts zu erwähnen, wenn angemerkt worden ist, daß in ihnen die Bildnerkunst nicht nur Malerisches aufnimmt, sondern sich auch eng an die Architectur anlehnt. — Nach einer anderen Seite übertragen wir unsere beiden Begriffe auf die Verhältnisse der Prosodie. Wie sie da zu verstehen seien, bedarf keiner weiteren Ausführung, nachdem wir schon einmal in strenger Gebundenheit und Einfachheit auf der einen, ungenirter Bewegung durch das mehr Mund- und Handgerechte auf der andren Seite die tertia comparationis gefunden haben; alles faßt sich in dem Satze zusammen, daß die Sprache hier bloßes Vehikel bleibt, dort durch Lostrennung von ihrer logischen Function zur Würde eines Kunststoffes erhoben wird. Uebrigens wäre das der beste Anlaß, auf die entgegen kommenden und abweisenden nationalen Eigentümlichkeiten überzugehn und darzutun, in welchem Sinne wir von directer und indirecter Idealisirung als von Manieren sprechen können. Wesentlich in Betracht zu ziehen ist dagegen die Verwendung des Sprachmateriales, die in beiden Fällen in ganz verschiedenem Umfange Statt finden muß; dies indessen, besonders deutlich die Frage vom Gebrauche der Bilder, leitet zurück auf das Gegenständliche, von dem wir abschweiften, und da kann es füglich implicite mit besprochen werden. Nicht unpassend wäre an dieser Stelle auch eine Untersuchung darüber, wie denn zeitliche und räumliche Ferne idealisirend wirkt, da doch die Hauptsache dabei einmal Klärung und einmal Trübung ist; nur schlägt das zunächst in die Praxis, nicht in die Kunst.

Was dem Ideale gegenüber das Individuum (im engeren Sinne, doch gleichviel, ob ästhetisch ob empirisch) kennzeichnet, ist also die Lösung des strengen Verhältnisses, in dem dort die Kräfte gemischt waren. Am merkbarsten ist die nun eintretende Verschiedenheit der seelischen und körperlichen Bildung, die, wenn auch eine vollständige Beziehungslosigkeit nicht denkbar ist, doch zum mindesten als ein bis

zur Unkenntlichkeit verklausulirter Contract sich darstellt. Allein was für Menschenkenntniß und Wissenschaft von ganz besonderem Reize ist (Kraniosкopie, Phonognomik, Physiognomik, Pathognomik), bietet wenig Interesse für die Aesthetik: eine Kunst, die beide Seiten der individuellen Existenz gleich weit und tief umfassen sollte, müßte Plastik, Malerei und Poesie vereinigen, zu Gestalt und Farbe auch Bewegung und Sprache geben, mithin volles Leben nachahmen und abbilden oder lebendiges Material zu gleichzeitig mehrfacher Nachahmung verwenden. Zu Versuchen jener Art hat sich nur das Handwerk (in den Automaten) verstiegen, künstlerisch lösen die Aufgabe in verschiedenem Grade Mimik und Schauspielkunst, von denen namentlich letztere vor allen anderen anhängenden Künsten einen besonderen Platz behauptet und gleichwertig neben den eigentlichen Künsten einnehmen würde, wären nicht ihre Werke flüchtig wie Naturerscheinungen und auch ihre Nachahmung zum besten Teile eine stricte Anlehnung an das Vorgeschriebene. Daß den bisher angeführten eigentlichen Künsten bei der gebotenen Isolirung je einer der beiden Seiten nicht alle Mittel zur Darstellung der anderen fehlen, wurde gelegentlich schon in Erinnerung gebracht. Die Poesie gibt uns Handlung und darin Geist; doch ihr Kunstmittel, die Sprache, erlaubt ihr nicht nur, über alles Gegenständliche sich zu verbreiten, sondern auch, alles Gegenständliche zur Vorstellung zu bringen, teils durch directe Beschreibung, teils, indem sie Objecte durch Handlung erst werden läßt (letztere Weise die bessere — Lessing im Laokoon); ganz untergeordneter Art sind Onomatopoesie u. dgl. Die Skulptur hat in Situation und Gruppe Bewegung, in Mienenspiel und, wenn sie durchaus will, Augenzeichnung unmittelbaren Ausdruck des Inneren; immerhin ist sie ungleich beschränkter als jene. Die Malerei hat wieder größeren Reichtum an Ausdrucksmitteln und sollte überhaupt in ihrer Zwischen- und Uebergangsstellung am ehsten die geforderte Vereinigung herstellen; doch sie isolirt auch, indem sie die Hälften jener zwei: den Körper ohne seine Notwendigkeit, die Fülle, und den Geist ohne seine Konsequenz, Bewegung und Sprache, durch ein Drittes, die Farbe, bindet, das seinem innersten Wesen nach von dem einen her kommt und zu dem anderen hin führt und eben dies ganz Selbständige, ganz Homogene, eine neue Kunst Konstituirende nicht sein könnte, wenn es die beiden ungleichartigen Teile zu Ganzen vervollständigte. Dieser Isolirung wegen ist die ganze Frage sehr unerheblich: für Poesie und Malerei ergibt sich das, selbstverständlich in letzterer strenger als in jener geltende Gesetz,

daß von der Durchschnittsbildung (normal oder bloß gewöhnlich, mittelmäßig) nur im Falle innerer Nötigung abgewichen werden darf (z. B. die Heilung des Krüppels auf Rafaels Tapete, Shakespears Richard III); die Bildnerkunst tut es nur im Falle einer äußeren Nötigung: sie mythisirt, wenn sie die Gestalten des Bacchuskreises mit Ziegenohr, Horn, Schwanz und Stumpfnase ausstattet, arbeitet auf Bestellung oder aus sonst welcher Rücksicht eine Sokrates- oder Cäsarbüste und hat das Bewußtsein verloren, indem sie in der späteren römischen Kaiserzeit sich im Fratzenhaften ergeht.

In dem gehängten Marsyas versucht sie es einmal, für ein Kunstwerk ein Kunststück zu liefern; allein eine solche Entartung, zu der sie doch auf ihrem eigenen Wege herab gesunken ist, wäre nicht möglich gewesen, wenn dieser Weg nicht der der dichtenden Phantasie war. Es kann ein Urteil darüber nicht gewagt werden, ob man, eine empfindende, eine bildende, eine dichtende Phantasie unterscheidend — und diese Auseinanderhaltung ist jedenfalls sehr glücklich und einleuchtend — an eine verschiedenartige innere Organisation der ganzen Seelenkraft denken oder sich vorstellen soll, eine und dieselbe Fähigkeit werde durch die sonstige geistige Veranlagung nach einer von drei möglichen Richtungen und Aeußerungsweisen gedrängt; doch in jedem Falle stehen zu der empfindenden Phantasie, von der bald mehr zu sagen ist, die bildende und die dichtende in einem gemeinsamen Gegensatze, der sie einander sehr ähnlich erscheinen läßt: beide schaffen nach Vorlage und Analogie der Natur individuell begränzte Gestalten und zwar auf derselben Linie: ihre Geschöpfe stehen über der Empirie nach dem Idealen hin; und wenn gleich ein wichtiger Unterschied sich darin heraus stellte, daß die bildende, geht sie auch von der unendlichen Menge der realen Erscheinungen aus, von vornherein sich nach oben gezogen fühlt, nach dem Punkte, in welchem als ihrem Gattungsbegriffe jene vielen gipfeln, während die dichtende auf jedem beliebigen Punkte volle Aufgabe und Arbeit und Genüge findet und vielmehr mit Vorzug von jenem Centrum sich fern hält: so waren doch alle Stoffe der ersteren immerhin auch dieser zu Gebote, nicht aber umgekehrt, und mußte von jener noch besonders angemerkt werden, ihr magnetischer Pol sei doch eigentlich unnahbar, ein ἄαπτον: demnach ist mit der streng plastischen Phantasie immer zugleich die dichtende tätig; in der Gesichtsbildung ist das noch am wenigsten merklich, weil sich im ruhigen Antlitz die körperliche Schönheit am vollsten concentrirt (es ist wieder an die Ausdrucksunfähigkeit von Miene und Auge zu erinnern — auch an eine

frühere Bemerkung über die reine Plastik der Junobüste, die in der ganzen Gestalt zu wahren nicht anginge), deutlich dagegen schon in der leisesten Körperwendung, z. B. in dem nachlässigen Beugen und Zurücksetzen eines Beines, was den griechischen Götterstatuen so gut lässt, und immer ersichtlicher in der Gewandung und allen Steigerungen von Situation und Bewegung; daher denn auch die etwanige landschaftliche Formung des Postamentes. Wie knapp das plastische Gesetz diese freiere Gangart wieder zügelt, wie wenig poetische Unbedenklichkeit und Licenz darin gelten, dafür könnte Lessings ganzer Laokoon angezogen werden. — Das oben angeführte Trennungsmerkmal manifestirte eigentlich nur die Besonderheit der plastischen Phantasie; jetzt, indem wir uns mehr der dichtenden zuwenden, ist ein anderes hervor zu heben, das für diese characteristisch wird: die plastische schafft nach der Natur und ihre Gestalten vom geschichtlichen Portrait bis zum klassischen Gotte sind möglich, haben Naturwahrheit; für die dichtende sahen wir uns genötigt, zwischen das empirische Einzelwesen und das Ideal eine neue Stufe einzuschieben, deren Individuen (ästhetisch hießen sie uns) nur nach Analogie der Natur geschaffen, effectiv unmöglich sind, nur in der Fiction bestehen. Es sind ja nur zwei Fälle denkbar: Entweder wird aller Zufall ausgeschlossen, und das gibt eine logische, allem Empirischen (als Gattung) wirklich zu Grunde liegende, also durchaus natürliche Kategorie; dies ist das Muster der Plastik, deren nicht ganz aber fast ganz vollkommene Gebilde darum noch nicht ein allmäliges Schwächerwerden und teilweises Ausbleiben des Zufalles voraus setzen, welches unmöglich ist, sondern sich aus einer mit diesem Ausbleiben gleichbedeutenden Paralysirung des Zufalles durch Zufall als recht wol möglich erklären, so daß sie selbst empirisch vorkommen könnten — Oder der Zufall ist da; aber dann ist er auch gleich von allen Seiten da, wirkt ästhetisch und trübend, wies kommt, und begründet die empirische Existenz. Die Dichtkunst nun, indem sie nach Gutdünken den Zufall ausstößt, wenn er sie stört, im übrigen aber ihn fest hält und fordert, und zwar in dem Maße, daß ihr mit seiner Selbstparalysirung nur schlecht gedient wird, trennt das Untrennbare, setzt das Unmögliche voraus und schafft so in der Tat eine rein fictive Welt um sich, von der wir eben nur „poetische" Wahrheit verlangen können. Unberechtigte Willkür liegt in dem Verfahren schon deshalb nicht, weil die trennende Gränze, bei der unendlichen Zahl möglicher Verhältnisse im voraus freilich nicht durch eine allgemeine Formel zu bestimmen, in jedem einzelnen Falle nach dem ästhetischen Bedürfnisse

durch den ästhetischen Sinn fein und genau gezogen wird. Es war, streng genommen, unrichtig, sollte auch nur zur vorläufigen Orientirung dienen, wenn das ästhetische Individuum ohne weitere Umstände auf die Linie zwischen Ideal und Empirie gestellt wurde, war also auch falsch, wenn der jedesmalige Abstand von der Empirie als das Maß bezeichnet wurde, in welchem der störende Zufall fern zu halten sei, sintemalen durch diesen Abstand doch nur die successive Ausscheidung des Zufalls überhaupt versinnlicht werden könnte, an deren Unzulässigkeit eben erinnert wurde; wollen wir bei der räumlichen Vergleichung bleiben, so ist sie zwar etwas weit gesponnen, wird aber noch nicht hinken, wenn wir uns vorstellen, über der endlosen Verbreitung der empirischen Existenzen, welche alle die bildende Phantasie nach einem gemeinschaftlichen Gipfel (Ideal) zu erhöhen strebe, baue sich die dichtende um dieselbe Axe, doch in immer gleichen Weiten (mathematisch gefaßt: cylindrisch statt konisch) ihre neue Sphäre, bis in die Höhe des Ideales, vielleicht darüber hinaus, jedenfalls so, daß jenes Gebiet in diesem ganz enthalten ist. Es ist keine schlechte Analogie dieses Verhältnisses von Natur und Fiction, daß die bildende Kunst mit solidem Handwerkzeuge in fester Materie arbeitet, die dichtende „mit Phantasie in Phantasie".*)

Indessen, indem die dichtende Phantasie sich geflissentlich vom Ideale fern hält, wird sie durch ihr eigenes Interesse auch wieder in seine Höhe gewiesen, durch den eigenen Schwung dahin getragen: im Bisherigen war unser Visirpunkt ganz allgemein die Einseitigkeit — denn das ist ja die notwendige Folge jedes einzelnen bei der Erzeugung von Individuen tätigen Zufalles — die von dieser Phantasie möglichst rein darzustellen sei; jetzt handelt es sich um die Art dieser Einseitigkeit, und da zeigt sich ein anderer Unterschied von Höhe und Tiefe, Wert und Unwert. In ihrer normalen Vereinigung hatten alle Seelenkräfte, rein intellectuelle, sittliche, sinnliche, die gleiche Bedeutung und Berechtigung; nach ihrer Trennung steigen die einen zum Aether und sinken die andren zur Erde, um nun erst dort schmutzig zu werden — nur geschieht nicht beides in Einem Wesen: die Ausdehnung in einer Richtung ist Verkümmerung für die andere, ein Vorwärtsgehen in einer ein Zurückzerren aus der anderen. So erhalten wir zunächst freilich einen Gegensatz von sittlich und sinnlich in der engeren ethischen Bedeutung, und er scheint auch für die Kunst um

*) Vischer §. 836.

so eher statuirt werden zu müssen, als auch für sie das dritte Moment, die intellectuelle Tätigkeit, das abstracte Denken in der Unscheinlichkeit seines Aeußeren und seiner Handlungsweise ganz außer Rechnung fällt. Doch in dem hier negativ geltenden Grunde, daß die Kunst nur ein — sit venia verbo — Auffallendes brauchen kann, liegt es, daß für sie die ethische Qualität des Gegensatzes nicht in Betracht kommt, daß, wenn er trotzdem in ihr sich geltend macht und zu Gunsten des ersten Gliedes entschieden wird, sie sich zu dem ganzen Processe leidend verhält oder vielmehr mit innerster Genugtuung dem Naturgesetze sich fügt, nach welchem das höhere Sittliche sich in edleren, woltuenderen Formen zeigt als das niedere Sinnliche. Die Poesie oder besser: das Drama geht in der Steigerung auch nur mit, so lange diese Formen lebendiger werden; was jenseits des höchsten Bewegungsgrades (Leidenschaft) liegt, ist schon nicht mehr sein Ziel sondern Staffage, Folie, oder bleibt sammt seinem Mehrgehalte Kunstweisen überlassen, welche die Ruhe besser vertragen (Epos). Im übrigen ist die Frage schon ausgemacht: die dichtende Phantasie hat den trübenden Zufall auszustoßen; so aber hieß ja nicht so sehr derjenige, welcher durch eine Menge scheinbar unvereinbarer, kleinlicher, unästhetischer Züge eine deutliche Ausprägung der Individualität verhindert, als derjenige, welcher die ungehörige Ausbildung untergeordneter Organe und Fähigkeiten bedingt. Daß die sinnlichen Functionen solche untergeordnete sind (n. b. nach der Störung des eigentlichen Zweckverhältnisses zu den übrigen und im Gegensatze zu ihnen), braucht wol nicht erläutert zu werden; wir nennen sie animalisch oder vegetativ, weil sie unter unserer Menschenwürde stehen. Beides nun, die verwirrende, verkleinlichende Polypragmosyne des Zufalles und sein Vorherrschen nach einer niederen Richtung entstellt, die Kunst hat sich wie vor dem Gewöhnlichen so vor dem Niedrigen zu hüten, und schon der kunstlose Sprachgebrauch hat für beides Einen Namen: gemein. Ist sie in dem Falle, danach greifen zu müssen, so wird sie nach ihrem Principe der Emphase versucht sein, die letztere Art der Gemeinheit, die Häßlichkeit, vorzuziehen — zumeist also im Komischen. Der in Frage stehende Gegensatz begründet denn auch einfach einen Unterschied von Arten, welcher hier kurzweg der des Erhabenen und des Komischen heißen mag. Nur wenig soll darüber gesagt werden: die Betrachtung des Erhabenen und des Komischen geht von keinem Gesichtspunkte aus so glatt wie die über das einfach Schöne; dafür ist diese Frage längst und oft und ausführlich erörtert worden, so daß, wer sie nicht zu

einer neuen Specialuntersuchung heran zieht, nur Citate sammeln und ausschreiben müßte. Für den Zweck der vorliegenden Darstellung genügt es, darauf hin zu weisen, daß das Komische bei aller Weite seines Begriffes solch einen gemeinen Gegenstand zu seinem Angel- oder doch Ausgangspunkte macht, einen Gegenstand also, der entweder positiv häßlich ist oder die ganz gewöhnliche philiströse Mittelmäßigkeit repräsentirt. Anders verhält es sich mit dem Erhabenen, das doch entschieden den Character des Sächlichen mehr trägt als den des Verhältnisses, der Beziehung, wie ihn das Komische hat. Bei diesem ist die Vorbedingung allemal eine schreiende Antithese zwischen einem Subjecte und einem Umstande an dem Subjecte, die erst dadurch komisch wird, daß „die Besinnung von dem Zuschauer auf den Gegenstand übergetragen wird, und zwar mit der bestimmten Wendung: er (die komische Person) hätte es (daß die Erhabenheit zerplatzen wird) wissen können" (Vischer §. 157, Anm. — in §. 176, Anm. 1. führt er aus J. Pauls Vorschule der Aesthetik §. 26 die Stelle an, die, zum schlagendsten Belege, an Sancho Pansa erinnert, der eine Nacht hindurch sich über einem seichten Graben in der Schwebe erhielt, weil er voraus setzte, ein Abgrund gähne unter ihm). Das Erhabene hat ebenfalls für die Einheit des einfach Schönen eine Entzweiung von Bild und Idee, und auch bei ihm ist eine Unterschiebung von Seiten des zuschauenden Subjectes nötig; allein jene Zweiheit ist kein strenger Kontrast, sondern besteht darin, daß die äußere Erscheinung den gewaltigen Inhalt nicht völlig zum Ausdrucke bringen kann, obwol sie sich ihm nach erhebt und durchaus seinen Stempel trägt; und die Unterschiebung vom Zuschauer aus ist nicht ein vermittelndes Leihen der Ueberlegung, sondern die illusorische Vorstellung von der Gränzenlosigkeit einer Eigenschaft und ihrer Wirkung. Hier also geht alles: Idee, Bild, Zutun des Beschauers in Einer Richtung fort und der Eindruck ist einfach, einheitlich, gegenständlich. Immer nun ist es der der Unendlichkeit; doch die Eigenschaften, denen sie beigelegt wird, bilden ihrem Ideengehalte nach eine sehr deutliche Scala, in welcher sogar das Häßliche wieder auftritt, das jetzt aber nicht mehr unschädlich wie im Komischen, sondern furchtbar sein muß. Es handelt sich nicht um einen Uebergang vom Komischen zum Erhabenen und die Stufe der Häßlichkeit ist nicht die unterste; vorher sind noch die räumliche und die zeitliche Erhabenheit zu nennen, dagegen hat das furchtbar Häßliche die Bedeutung von Selbständigkeit oder Mitwirkung auf den drei folgenden Stufen: die

Kraft, die Leidenschaft, der böse Wille. Die weiteren Steigerungsformen sind das positiv Pathetische (der sittliche Affect, Leidenschaft im Dienste des guten Willens), das negativ Pathetische (Martyrium, Dulden für ein sittliches Princip); und weil bei diesem letzteren die Versöhnung nur in der Aussicht auf den unausbleiblichen Sieg der guten Sache zu finden ist, das Subject also, seine Individualität teilweise einbüßend, in einen allgemeineren Zusammenhang eingereiht wird, der nur noch dicht verschleiert hinter unserem Interesse an der Persönlichkeit liegt, ist diese Form der unmittelbare Uebergang zur höchsten Art des Erhabenen, dem Tragischen, das den Schleier lüftet und das allgewaltige Schicksal als die Meisterin alles Einzelnen zeigt. — Der flüchtige Ueberblick war keine Abschweifung; denn es ist klar, daß der verschiedenen Formen von Erhabenheit die verschiedenen Künste nicht in demselben Umfange mächtig sind. Man wird doch eine Gruppe wie die Niobiden, die nur für den Kenner des Mythus ein tragisches Bild abgibt, nicht ein Bild des Tragischen nennen wollen, wie es die Antigone ist? Denn daß wir dort das Schicksal in der specifisch griechischen Form des Götterneides haben und hier in der des sittlichen Conflictes, will um so weniger sagen, da jene Motivirung überhaupt nur mythisch-religiös und auch in der rationalistischen Bedeutung (das Tragische als Gesetz des Universums, Vischer §. 130. cf. §. 132) nicht ästhetisch ist, und die einfache Gegenüberstellung in dem zweiten Beispiele gerade etwas plastisch Anmutendes hat, wie schon in anderem Zusammenhange erwähnt wurde. Das Schicksal in seiner Offenbarung als Strafe für eine Schuld erfordert Zeit und Bewegung, ist nur von der Dichtkunst darzustellen. Unbestritten aber ist das Erhabene des Subjectes ein der eigentlichen Aufgabe der Plastik sehr nahe Liegendes, wenn es nur ein Pathos ist, das sich ruhig und gemessen zeigt, insbesondere also die Würde. Es läßt sich wol fragen, ob diese erhabene Gehaltenheit, ganz besonders gehoben durch übermenschliche Größe, nicht der gemeinsame Characterzug der mächtigen klassischen Göttergestalten sei, ob die bildende Phantasie in ihrer unlösbaren Vereinigung mit der dichtenden nicht über das rein Ideale, dem aber gewiß ein ganz eigener Zug und Eindruck vorbehalten bleibt, hinaus gedrängt und anstatt naiv harmoniös nun monumental werden müsse. Und hier wäre denn wieder eine Vergleichung der Zeusmaske mit der Büste der Juno außerordentlich instructiv; sie würde aber dieses Mal sich auf eine Aehnlichkeit beziehen.

Feuerbach a. a. O. p. 55 sagt: „Die Plastik namentlich ist ganz eigentlich die Kunst des Erhabenen."

Oder ist es angebracht, gerade dieses Moment der Kolossalität los zu lösen aus der innigen Beziehung der dichtenden zur bildenden Phantasie und, was die erstere etwa Entsprechendes hat, mit jenem auf einen neuen Einfluß zurück zu führen? — Göthe nannte einmal Shakespears Menschen kolossal; allein die gewaltige Einseitigkeit ihrer Leidenschaften und Charactere ist doch nur insofern fictiv, als sie nicht in dieser makellosen Reinheit vorkommen kann, und an und für sich ist sie wahre Natur. Die kolossale plastische Gestaltung ist so nicht Natur, ist aber auch nicht Unnatur, daß man sie mit dem Grottesken in die zweite Stoffwelt weisen müßte; es ist eben Uebernatur. Uns wird vor den Götterbildern zu Mute, als träten wir ein unter die Wölbung eines mächtigen Domes. Doch nicht nur wegen dieser einen Eigentümlichkeit; ebenso und noch mehr wirkt die Einfarbigkeit, namentlich des lichten Marmorweiß, vor allem gibt diesen hier in der Tat magischen Eindruck das ungezeichnete Auge: ist uns nicht, als ständen diese Gestalten einsam am Gestade des weiten Meres und horchten, in Sinnen versunken wie die nordische Wala, auf das nimmer ruhende, eintönige Brausen und schauten träumend weit fort über die unabsehbare Fläche — nicht ins Lere, sondern in das Unendliche? Ein ächt episches Gefühl; denn gerade so erhebt sich der epische Gesang zu einem nicht mehr beschreibenden sondern darstellenden Bilde des Weltverlaufes, und an unserem inneren Ohre, wenn wir nur lauschen, rauscht er vorüber wie der Strom der Weltgeschichte — eine Wirkung' die dem an den Augenblick fesselnden, rund abschließenden Drama unerreichbar ist. Das Drama ist eine Monarchie, εἷς κοίρανος ἔστω, und zwar mit sehr centralistischen Neigungen; das Epos ist eine Aristokratie, auch Achill, ganz anders als z. B. Wallenstein, ist nur primus inter pares, und die epische Breite und Objectivität ist gleichgiltig und rücksichtslos. Wenn da im Strome auch eine Nausikaa auftaucht, der jeder Blick mit stiller Wärme folgt, sie ist auch nur Welle, versinkt und kommt nie wieder. Es gibt kein treffenderes Beispiel; jeder anderen Dichtart und jedem modernen Dichter ist diese Entsagung unmöglich: Tasso hat eine nicht unähnliche Gestalt in Erminia; im Romane muß ein solches Mädchen ohne Einrede Heldin werden; Göthes Gretchen, gleichartige Sympathie erweckend, konnte in der ganzen Geschichte Fausts nur Mittelpunkt einer Episode sein und

mußte im Drama doch mehr als bloß vikarirendes Beispiel werden — kurz: die homerische Form (der Name ist richtig gebraucht, er bezeichnet in der Kunstlehre schon mehr das Genus als die historische Erscheinung) ist auch über die höchste Form des Tragischen unendlich hinaus, läßt allen Gleichmut des Humors unendlich weit hinter sich, ist ideale Geschichte. — Mit dieser neuen Aehnlichkeit der Plastik und Epik, mit dem, was wir so eben noch ein ächt episches Gefühl nannten, sind wir nach alledem auch aus dem Gebiete der Dichtkunst hinaus gegangen in ein anderes, in welchem schon nach diesen Symptomen von Individualität nicht weiter die Rede sein kann. Zwar: auch in jedem Zuge gewaltiger Einseitigkeit, namentlich den höheren Formen der Erhabenheit, gehen wir über das feste Maß der Idealität fort, es ist ein Hineinragen in das Unbegränzte, scheint uns doch wenigstens so; immer jedoch bleibt unsere Empfindung und Einbildung an eine bestimmte Richtungslinie gebunden, bleibt persönlich. Dagegen ist in den angeführten Eigentümlichkeiten jener beiden Kunstweisen eine Beziehung auf das Allgemeine enthalten, unser Gefühl wird ins Unbestimmte fortgezogen und ist völlig unpersönlich. Wir befinden uns mit allen diesen Erscheinungen auf dem Boden der empfindenden Phantasie. Bedürfte der so vollzogene Uebergang einer engeren Rechtfertigung, so wäre vor allem auf den anerkannten Satz hinzuweisen, daß die Musik, der ja dieses Gebiet angehört, alle Mittel hat, erhaben zu wirken, aber so gut wie gar keine, komisch zu werden; nur wird auch jenes Verhältniß umzukehren sein: die musikalische Wirkung ist erhaben, weil alles Erhabene unmittelbar auf die Empfindung wirkt. Indessen läßt sich in diese Sphäre auch von der entgegen gesetzten Seite eindringen; der ganze Gang wird rasch und kurz sein, einmal, weil zu eingehender Besprechung wol musikalische Kenntnisse gehören, die Verf. nicht besitzt, und dann, weil die hier Ton angebende Art der Phantasie so einfach und klar ist, daß eine Vermischung der Standpunkte, wie sie bei Betrachtung von Plastik und Dichtkunst wahr genommen wurde, unmöglich ist. Dafür erlaube ich mir hier eine kleine Abschweifung: Wiese unser Thema nicht unmittelbar auf diejenigen Kunstgebiete, in denen Individualität, Persönlichkeit anzutreffen ist, und wäre uns die natürliche Reihenfolge der Künste Voraussetzung, wie sie es nicht ist, so müßte mit dem begonnen werden, was noch vor uns ist; darum findet eine allgemeinere Bemerkung, von der dann überhaupt auszugehen gewesen wäre, hier am besten Unterkunft. Sie wirft auch so ein kräftiges Schlaglicht auf unseren Gegen-

stand; wesentlicher ist mir allerdings, daß sich daran eine Frage knüpfen läßt, die nicht ganz gleichgiltig scheint.

Das Schöne wird definirt als ein sinnliches Einzelne, das als reiner Ausdruck einer Idee erscheint. Der Begriff erträgt wol eine Erweiterung, wenn sie nur beide Momente, das Bild und die Idee, gleichmäßig trifft; dann ist Schönheit allgemein Vollkommenheit in der Erscheinung, und dann gibt es ganz gewiß ein Naturschönes, wogegen alles Kunstschöne verschwindet: den Kosmos, das πᾶν, die absolute Idee in ihrer räumlich und zeitlich unendlichen Verwirklichung. Diese Schönheit werden wir immer wissen, nie schauen, und so sind wir freilich auch hier auf Beschränkung angewiesen. Aber die Beschränkung hat ihre Grade: die ganze Sinnlichkeit und die ganze Idee zusammen sind uns unfaßbar; darum isoliren und kontrahiren wir hier und dort gleichmäßig und erhalten so eine für uns brauchbare Einheit, oder auch mehrere. Aus jener Definition des Schönen muß sich die ganze Kunstlehre deduciren lassen: Organe, mit denen wir ästhetisch aufnehmen können, gibt es, da Tastsinn, Geruch und Geschmack nur stoffartig wirken, zwei: Gehör und Gesicht; und eben so ist die Idee als Inhalt des sinnlich Erscheinenden in zwei Formen möglich, nämlich allgemein, unbestimmt, vage oder genau bestimmt, individuell geschlossen. Wie diese vier sich paarweise entsprechen und finden, liegt auf der Hand; ebenso, daß, wenn schon in beiden Fällen die Phantasie die bewegte und bewegende Selenkraft ist, auch sie in zwei verschiedenen Weisen tätig sein muß, das ist: empfindend und plastisch (im allgemeinsten Sinne des Gestalten-bildenden oder -aufnehmenden). Endlich entspricht noch der Gegensatz von Innenwelt und Außenwelt, Subjectivität und Objectivität. So haben wir denn auch zwei große Kunstsphären und zwei Künste: Musik und Plastik (Kunst der Empfindung, Kunst der Gestaltung). Eine dritte ästhetische Auffassungsweise ist indessen denkbar: sie muß auf beide Sinne basiren, wird deshalb die Stoffgebiete beider umfassen; aber dafür und deshalb kann sie volle Sinnlichkeit nicht geben, kann sie ihr ganzes Treiben nur in die Vorstellung rücken. Den Proceß ins Einzelne zu verfolgen und die Konsequenzen zu ziehen, ist hier nicht die Stelle, teilweise ists schon geschehen; wir erhalten so die Dichtkunst. — Auf jeder der drei Stufen nun ist dem oben gegebenen Begriffe von Schönheit vollständig entsprochen; immer haben wir ein Sinnliches, in dem ein ideeller Gehalt so aufgeht, daß auf keiner Seite ein Rest bleibt. Allein es scheint doch, daß die Kongruenz einen ganz besonderen Character

tragen müsse, wenn die größtmögliche Sinnlichkeit mit der größtmöglichen Concretion der Idee zusammen komme; und so ist es allerdings: die beiden Linien (das Ideelle, das Sinnliche), die in der Musik zusammen und in der Poesie auseinander gehen, zwar völlig gleich also kongruent, schneiden sich in der Plastik; dieser Punkt ist in der Tat „die Mitte des ganzen Systemes: die reine Gegenwart des Absoluten in der individuellen, ungeteilt sinnlichen und geistigen Gestalt der Gottheit.“*) Anders bei der Musik: da ist der Inhalt ein allgemeiner, unbestimmter; und zweifelsohne ist doch nach dem Wesen der Sinnesorgane als von das Innen und das Außen vermittelnden Werkzeugen das Ohr, Organ der Innenwelt, des Gemütes, weniger sinnlich als das Auge — Anders auch bei der Poesie: sie hat mehr Sinnliches, aber nur in der Vorstellung, also der Fülle beraubt, entsinnlicht; und was den Ideengehalt angeht, so greift er freilich über den der Plastik weit über, vergleichen wir jedoch im Einzelnen, so gibt die griechische Göttergestalt die Idee des wahren Menschen, das Ideal, ein Richard III. nur die Idee eines Herrschsüchtigen — unbestreitbar ist jene die vollere; das Verhältniß ist ja wol schon genügend erörtert worden. — Diese Concentrirung des Begriffes „schön“ in der plastischen Gestalt ist nun ganz eigentümlich: der Punkt kann sich ja nicht ausdehnen und erweitern, die Bedeutung seiner Schönheit ist so eine durchaus selbständige; und ich weiß nicht genau, ob man hier von einem specifischen Unterschiede sprechen soll oder von einer denominatio a potiore. Diese engste Bedeutung nämlich wird wol die ursprünglichste sein; es ist die des Naturschönen, des Schönen der Gestalt (daß die Plastik eine weitere Isolirung vornimmt, indem sie die Farbe ausscheidet, ist früher schon bemerkt und gewürdigt worden). Eine Berufung auf den Sprachgebrauch beweist diese Sätze übrigens ganz klar: er nennt in ganz andrem Sinne einen Mann, ein Weib, oder ein Pferd, einen Baum schön als ein Gedicht oder ein Musikstück oder eine Sentenz oder eine vollkommene sociale Einrichtung u. s. w.; und er wird, fragt man ihn, darauf bestehen, jener Sinn sei der eigentliche, diese Anwendungen seien Uebertragungen. Würde es so nicht deutlich, so dürfte man nur an den emphatischen Gebrauch des Wortes z. B. in „ideal schön“ und an seinen Gegensatz „häßlich“ erinnern; jener Ausdruck wird nur von der Gestalt gebraucht, dieser zwar nur vorzugsweise, doch wenigstens weit deutlicher als das einfache „schön“. Denn

*) Vischer §. 541, Anm.

freilich mangelt uns, wenn der Begriff so eng begränzt bleibt, ein Wort für sehr vieles, zumeist denn für allen Kunst „gegenstand, „ausdruck und „eindruck; „ästhetisch" ist eine in letzterer Beziehung vollständig genügende Bezeichnung, nur wohnt nicht der fertige Sinn von Natur darin, sondern sie ist erst vom modernen Bedürfniß dafür umgeschaffen worden — jedenfalls ist sie die unzweideutigere. „Einfach schön" läßt sich dagegen zur Unterscheidung des im engsten Sinne Schönen nicht sagen, weil darin nicht die ausschließliche Beziehung auf die Gestalt, auf das Sichtbare*) liegt; in dieser Erweiterung zum einfach Schönen = Idealität ist die Uebertragung des sinnlichen Begriffes am klarsten, ist hierfür auch am einfachsten zu machen durch die Schönheit der Bewegung (Schillers Anmut) auf die des Geistes. Kurz, es ist da eine Amphibolie, die, wenn sich ihr auch nicht abhelfen läßt, doch zum mindesten konstatirt werden muß; und notwendig ist das Verhältniß beider Begriffe dieses, daß die Gestaltenschönheit die ursprüngliche ist und von ihr der Begriff der ästhetischen Schönheit erst abgezogen wurde — natürlich nicht durch logische Sonderung der Merkmale, sondern mittelst der Wahrnehmung eines übereinstimmenden Eindruckes. Oben wurde für Gestaltenschönheit auch Naturschönheit gesagt; selbstverständlich, daß das nur mit Bezug auf die Art nicht auf den Grad geschah; vollkommen Schönes schafft ja die Natur nie. — Wenn nun nicht die oben angenommene Zusammenziehung des allgemeineren Begriffes auf den besonderen sich als die richtige Entwickelung des einen aus dem andren ergibt, sondern umgekehrt das Allgemeine vom Besonderen abgeleitet wurde, so ist dies keine Erweiterung des Begriffes, die ist unmöglich, der Punkt läßt sich eben nicht zum Kreise platt schlagen, sondern eine Uebertragung, und man muß streng scheiden. Heißt es z. B., Schönheit sei das Wesen der Kunst, so kann man ebenso gut und zwar genauer sagen: „Der Begriff der Kunst läßt sich nicht auf den der Schönheit zurück führen; es ist Aufgabe nur der Plastik, Schönes zu schaffen". Daß in demselben Maße, in welchem die Kunst sich vom Standpunkte der Plastik entfernt, das einfach Schöne nicht nur überflüssig wird, sondern sogar mißfällig sein würde, haben wir ehedem schon gesehen. Aber

*) schön ist bestimmt nicht mit scheinen sondern mit schauen zusammen zu bringen (Vischer §. 13, Anm. 2.). Das gotische skauns Grdfrm. skaunja macht sich wie part. fut. pass. von einer Wurzel sku durch Suffix anja (sskrt. zu anîja zerdehnt) mit Vriddhi, also skavanja, conspiciendus, was zu sehen ist. Die Conjectur ist nicht Vermutung nur Einfall.

noch Eins. Vischer sagt, beispielsweise, §. 127, Anm.: „In der Tragödie muß ja alles das, was den Helden bekämpft und aufreibt, ebenfalls künstlerisch schön sein, der Tragiker muß ja selbst den Bösewicht, noch viel mehr aber den Guten, durch den der Gute untergeht, sammt allem Umgebenden ebenso gut wie diesen schön darstellen." Das „noch viel mehr" in dieser Stelle ist natürlich ein lapsus calami; es sieht beinahe aus, als sollte es zwischen dem einfach Schönen und dem ästhetisch Schönen vermitteln, kündet jedoch durch seine Schiefheit diese Unmöglichkeit an. Indessen es handelt sich jetzt um das „schön darstellen". Ist „schön" hier adjectivisch oder adverbiell gebraucht? Jedenfalls doch adjectivisch; aber dann bedeutete der Passus, der Dichter habe darauf auszugehen, daß seine Gestalten schön werden. Das ist nicht der Fall, da ja die Phantasie ein fertiges Bild, ob verschleiert oder klar, concipirt haben muß (immerhin durch Empirie, nicht intuitiv), das zum Behufe der Darstellung nur abzumalen ist; die kleinen Aenderungen, die jeder etwa bei Copirung einer eigenen Arbeit vornimmt, fallen nicht in Betracht. Noch ungerechtfertigter wäre die Adverbialität. Der Ausdruck ließe sich dann nur auf die poetische Redeweise beziehen; und die ist ebenfalls vom Gegenstande gegeben, da der Dichter mit der eigenen Persönlichkeit nicht vortreten darf — der nivellirende, völlig individualitätslose Ton, in dem die modernen Romane ihre Menschen reden lassen, darf als abschreckendes Beispiel angeführt werden; all seine poetisch-rhetorische Schönheit versöhnt nicht mit seiner Unwahrheit. Und darauf läuft alles hinaus: treu muß die Darstellung und wahr müssen die poetischen Gestalten sein, um schön sein zu können; ihre Wahrheit ist ihre Schönheit. Daran, daß eine poetische Wahrheit von der empirischen zu unterscheiden ist, sollte hier kaum noch erinnert werden. Indes kann der Satz nur von Künsten gelten, die für ihre Schöpfungen Vorbilder in der Natur haben; Musik und Architectur haben nichts abzuschreiben und nachzuahmen, sie sprechen direct aus — aber einen unendlichen Inhalt in einer Form, die keine Controlle zuläßt: darum sind sie auch nicht an die Wahrheit gebunden wie jene Künste, bei ihnen ist der Eindruck so ungeteilt wie beim einfach Schönen, und Harmonie ist die Grundforderung. — Die Schönheit der verschiedenen Künste läßt sich so vielleicht characterisiren: die von Musik und Baukunst besteht in der Harmonie, die der Plastik in Harmonie und Wahrheit zugleich, die der Malerei zu einem Teile eben darin, zum anderen, größeren, wie die der Poesie ganz, in der Wahrheit allein.

Von diesem Punkte aus könnten wir unmittelbar zu der Anwendung der gewonnenen Sätze auf den Gegenstand unseres Themas übergehen, wenn nicht der Vervollständigung des Ueberblickes wegen von dem Character der Baukunst etwas zu recapituliren wäre. Wir haben in der Malerei eine zwischen Skulptur und Poesie vermittelnde Kunst kennen gelernt und durften eine ähnliche Eigentümlichkeit der epischen Dichtkunst zuschreiben: dort plastische Stoffe im Geiste der Poesie, hier dichterisches Material im Geiste der Plastik behandelt. Doch dies waren Glieder des Systems, die zwischen verschiedenen Regionen einer und derselben Sphäre lagen; soll eine Brücke von der empfindenden zur gestaltenden Phantasie geschlagen werden, eine Kunstweise aufgestellt, die einen unendlichen Inhalt in einer eng begränzten Form gibt — das Umgekehrte ist von vornherein nicht denkbar — so kann sie nicht anders sein als vag oder vielmehr zweideutig, symbolisch. Und das ist der Grundzug der Architectur. Wie die ästhetische Wirkung von Tempel und Münster rein in der Stimmung liegt, die sie hervor rufen, und deshalb die Baukunst mit der Musik zusammen zu stellen ist zu einer Gruppe, die wir die der kosmischen Künste nennen könnten, das ist angedeutet worden. Ganz gewiß ist hier auch eine Berufung auf die Eigentümlichkeit des Eindruckes statthaft, den die Aufführung eines gewaltigen Tonstückes in einem gewaltigen Dome hinterläßt; natürlich, daß die Vagheit in ihm nicht aufgehoben ist, doch darum braucht das Argument noch kein willkürliches zu sein, und ich kann nicht umhin, diese Verbindung von Tonkunst und Baukunst für weit berechtigter und ästhetischer zu halten, als die von Musik und Poesie in Lied, Oper ꝛc., die Vischer für die einzig brauchbare schätzt (hier Ergänzung dort Verstärkung der Wirkungen; freilich ist in Anschlag zu bringen, daß diese lösbar ist, jene bleibend — letzterer Art ist die Vereinigung von Skulptur und Malerei in der polychromischen Gestalt, s. o.). Das innerste Wesen beider ist uns Geheimniß, wie alles Leben und Weben des Gefühles; doch diese Zusammengehörigkeit durch Allgemeinheit findet einen, wenn nicht beweisenden, so doch überzeugenden Beleg in der wissenschaftlichen Entdeckung, daß die Eurhythmie beider, die Quelle unseres Wolgefallens, ihre Voraussetzung hat in derselben mathematischen Proportionalität, reinen Zahlenverhältnissen von Schwingungen und Linien — Wie aber andrerseits die Baukunst zu der Gruppe der bildenden zu rechnen ist, zeigen alle Theorien der Kunst. — Es ist bezeichnend für die eigentümliche Stellung der Architectur im ganzen Systeme, daß sie nicht einmal

reine Kunst ist: alle ihre Schwestern kommen vom Spiele her und bleiben Spiel; ihr Boden dagegen ist das Bedürfniß, ihre Amme das Handwerk, und auch in der höchsten Form, des Gotteshauses, bleibt ihr der Dualismus von freier Tätigkeit und Zwecktätigkeit; ja gerade da offenbart sie ihre Amphibolie am bedeutungsvollsten, indem sie ganz symbolisch wird. Ohne daß man an den Weltenbau, die Ordnung der Sonnen- und Planetensysteme denkt, darf man sagen, daß „die Völker in ihren Baustylen das Bild des Kosmos geben, wie er ihnen erscheint.“*) Und daraus ergibt sich, daß verschiedene Formen der Vollendung möglich waren, und daß die historischen Erscheinungen (griechisch, gotisch) nicht als bloße Manieren zu schätzen sind, hier also die nationalen Unterschiede mit vollem Rechte zur Erklärung wesentlich verschiedener Formen herbei zu ziehen sind.

Mit den Begriffen von directer und indirecter Idealisirung werden wir nun hoffentlich ohne weitere Umstände fertig werden; nur bleibt vorher ein Widerspruch noch abzutun. Vischer weist nämlich unsere Bedeutung von „Ideal“ ausdrücklich ab (§. 438, Anm.) und versteht seinerseits darunter einmal die Form oder eigentlich Weise, in der die allgemeine Phantasie, d. i. die einer weltgeschichtlichen Periode, eines culturgesetzgebenden Volkes, ihren adäquatesten Ausdruck findet. Darum ist von einer Geschichte des Ideals die Rede, von einem klassischen, einem romantischen, einem modernen Ideale. Allein in diesen höchsten Ausdrucksweisen der allgemeinen Phantasie legt sich zunächst nicht das ästhetische sondern das religiöse Bewußtsein nieder, so daß Vischer statt der beiden ersten jener historischen auch die Bezeichnungen: mythisch, christlich-phantastisch anwendet und für „modern“ entsprechend „rational“ setzen würde. Auf der andren Seite kann er dann allerdings nach dem Character des jedesmaligen culturtragenden Volkes die Formen der allgemeinen Phantasie auch bestimmen als die objective, die subjective, die Phantasie „der wahrhaft freien und mit der Objectivität versöhnten Subjectivität“, und nun für jede einzelne dieser nationalen Prädispositionen diejenige Kunstweise heran ziehen, welche die gleiche Eigentümlichkeit besitzt, also auf Grundlage jener zur geschichtlichen Erscheinung werden mußte: so wird das klassische Ideal zum plastischen, das romantische zum musikalischen, das moderne zum dichterischen. Einzelne scheinbare Inkongruenzen dieser Zusammenstellung, wie: daß die Altorientalen, von

*) Vischer §. 561, Anm. 1.

der Natur durchaus auf die Architectur angelegt, doch nichts Vollendetes darin leisteten, daß dagegen das musikalische Ideal des Mittelalters in seiner Baukunst sich offenbarte und wiederum jenes neben dem malerisch-poetischen in der Neuzeit zu Tage trat, erklären sich leicht, sind übrigens sehr characteristisch. Jedenfalls ist das ganze Schema ein natürliches. In der letzten Reihe desselben nun ist die Bedeutung von „Ideal" schon eine rein ästhetische und, mit schuldiger Rücksicht auf den Unterschied des Historischen und des Generellen, dieselbe, welche Vischer bei Erörterung der besonderen Phantasie, des Einzelnen, des Künstlers, dem Worte beilegt; nur steckt schon in der desfallsigen Definition: „. . . die reine Schönheit, welche nun Ideal heißt im Sinne des zunächst inneren Bildes, das der Geist als sein durch Umbildung eines Naturschönen frei geschaffenes Werk sich in vollendeter Objectivität gegenüber stellt" (§. 398, cfr. §. 382), obwol sie auf jede Kunsttätigkeit bezogen werden soll, etwas die empfindenden Künste, Musik und Architectur Ausschließendes: es ist von Naturschönem, von Bild, Vorbild, Urbild die Rede, also von der Gestalt. Und die Beschaffenheit der Gestalt, des Individuums haben ja auch die Stellen im Auge, die als Einleitung entlehnt wurden (zu vergleichen wären nun noch §§. 437 ff. und 455 ff.). In der aus §. 616, Anm. 1: „Um diesen Unterschied in sein volles Licht zu setzen, müssen wir auf einen Unterschied in den Gegenständen hinweisen: den Unterschied der ausdrücklich idealen und der realer bestimmten Naturen" kann „ideal" nur das individuell Vollkommene bedeuten, und das rechtfertigt unsere Auffassung des Begriffes, die mit dem Sprachgebrauche wol übereinstimmt, auch für diese Vischerschen Stellen. Vielleicht war es nicht ganz wolgetan, ihm überhaupt eine andere Anwendung zu geben, nachdem einmal in §. 17, Anm. „Gattung" (ästhetische) durch εἶδος, ἰδέα verdeutlicht worden. — Da wir übrigens durch so gebildete Verba und Verbalsubstantive zunächst nicht das Treffen, Erreichen, Vollenden, sondern das Zielen, Streben, Versuchen ausdrücken, könnte man immerhin „Idealisiren" allgemeiner von der Richtung gebrauchen, in der die Kunst vom Empirischen aus wirkt, sich über das Empirische erhebt; dann würde, im alleinigen Gegensatze zur strictен Naturalisirung und Karrikirung (komischen Uebertreibung), alle übrige Kunsttätigkeit, so weit sie Individuen (hier im weitesten Sinne) darstellt, auch direct idealisiren, indem sie scheinbar (in der Plastik allen) oder wirklich (in Malerei und Poesie den störenden) Zufall ausscheidet — allenfalls ohne Zeugma ließe sich

dann auch von Architectur und Musik sagen, sie idealisiren. — In den letzten Parenthesen aber liegt schon die im Thema der Arbeit gemeinte Unterscheidung von directer und indirecter Idealisirung. Nicht mehr vom Empirischen aus fassen wir die Idealisirung ins Auge, sondern von dem Punkte des Ideales: was sich unmittelbar um ihn gruppirt, heißt nun direct, alles ferner Stehende indirect idealisirt; es ist von einem Mehr oder Weniger in der Aufnahme oder Weglassung von Gattungs- oder Einzelzügen die Rede, und wir erhalten so den gleichbedeutenden Gegensatz von Generalisiren und Individualisiren (ersteres etymologisch genommenen, letzteres mit der engeren Beziehung auf das ästhetische resp. empirische Individuum). Hier umschließt das zweite Glied also auch Empirisirung und Karrikirung; aber über die gestaltenden Künste hinaus auf die beiden empfindenden erstreckt sich diese Deutung nicht. Besser übrigens werden wir den Unterschied bezeichnen als den des einfach Schönen auf der einen, des Erhabenen und Komischen und Empirischen auf der andren Seite. Seine so ausgesprochene volle Schärfe scheint wieder verwischt zu werden, wenn wir bedenken, daß die absolute Schönheit auch der einzelnen Gestalt wieder zu geben ein Ding der Unmöglichkeit ist, und ferner, daß die einzelnen Künste ja durchaus nicht an ein bestimmtes Quantum genereller oder individueller Züge gebunden sind, über das sie nicht hinaus könnten; allein gerade in dieser Mannigfaltigkeit gewinnt er nun seine eigentliche Bedeutung, weil der bloße Gegensatz in den Objecten sich so erst als ein Gegensatz von Principen, von wählenden Tendenzen, der Anziehung und Abstoßung dartut, so daß wir jetzt jede Kunsttätigkeit, die ihrem Gegenstande das nach den jedesmaligen Umständen möglichst große Maß von generellen Zügen zumißt oder vielmehr von individuellen entzieht, direct idealisirend nennen, zumeist denn diejenige, welche unter allen Umständen dies Bestreben hat, die plastische, wogegen jede dieser Verpflichtung ledige indirect idealisirt, um so mehr, wenn sie sogar lieber durch Contraste wirkt als durch das einfach Schöne. — Endlich aber dürfen wir auch in die Momente der Individualisirung hinein den Gegensatz verfolgen: freilich ist das Erhabene wie das Komische an einem Subjecte Einseitigkeit, also nicht ideal; doch haben wir hier den doppelten Gegensatz des Einfachen und des Komplicirten, wofür auf die früheren Andeutungen zu verweisen ist, und gleichzeitig den des Ideellen und des Materiellen, indem im Erhabenen die Idee, wenn nicht voller, doch reiner und potenzirter ist und wirkt als im Komischen. Dem-

gemäß ist jenes directe, wenn dieses indirecte Idealisirung. In den einzelnen Graden und Stufen beider Begriffe wiederholt sich das Zwiegesetz natürlich in immer derselben Weise, die hier nicht weiter ausgeführt zu werden braucht. Wenn wir, genau genommen, in diesen letzteren Fällen schon eine Uebertragung haben gleich den früher aufgezählten, wo es sich von Fabel und Composition handelte, kommt eine neue dadurch hinzu, daß wir in dem griechischen und dem gotischen Tempelstyle unbestritten zwei ganz entsprechende Formen finden, die ja doch weit tiefer begründet, weit weniger willkürlich sind als die trennenden Grundsätze der poetischen Rhythmik: für diese, welche wir doch ohne Weiteres als Niederschläge der beiden Idealisirungsprincipe anerkannten, liegt zuerst die Erklärung aus den nationalen Verschiedenheiten vor; für jene zuerst die Möglichkeit in dem innersten Wesen der Baukunst selbst. Weiter hinauf, bis in die Musik, wird man schwerlich auch nur leihweise von directer und indirecter Idealisirung sprechen dürfen. Zwar als erstes Glied der Antithese fiele uns gleich die Monodie der Alten ins Auge; nur scheint mir ihre Musik überhaupt viel zu mangelhaft gewesen zu sein, als daß wir die germanische Harmonie und Polyphonie und vor allem gerade unsere einfache Melodie als nur coordinirtes Glied in die Vergleichung setzen dürften. Wenn Köstlin hier neben und an Stelle unserer beiden Stylprincipe den Gegensatz und Kampf eines „abstract formalistischen Princips mit dem des freien Gefühlsausdruckes“*) anführt und durch die Geschichte der Musik verfolgt, sieht das weit passender aus, so weit unser einer es beurteilen kann. —

Zum Schlusse bitte ich, noch eine Folgerung ziehen zu dürfen; sie betrifft die Anordnung der Künste. Wir haben als Basis aller Kunst die drei Weisen oder Umfangsgrade unterschieden, in denen die Idee sich manifestirt: das Universale, das Ideale, das Reale; letztere beiden Formgebungen fallen in gewissem Sinne zusammen, und so wurden auch zwei Arten der Phantasie genannt als die Organe zur Aufnahme und Verarbeitung alles Schönen: die empfindende und die gestaltende; oder wollten wir dort die Dreiteilung fest halten, so fanden wir auch hier Grund genug, innerhalb der zweiten eine dichtende von der im engeren Sinne bildenden zu trennen. Die beiden Reihen korrespondiren mit einander und lassen uns drei Kunstgebiete unterscheiden und zugleich drei Künste, die gewissermaßen die Grundfarben

*) Vischers Aesthetik §. 822.

des entfalteten Spectrums vorstellen: der erste Grad, der universale Gehalt, findet den möglichst vollkommenen Ausdruck in der Tonkunst; um den Punkt des Ideales dreht sich, doch mit einem starken centrifugalen Zuge nach dem Erhabenen hin, die Plastik; die dritte Stufe, des Realen, ist bestimmt für die Dichtkunst und zwar zumeist ihre vollste Form, das Drama. Diese dritte Paruug bedürfte noch einer besonderen Rechtfertigung; denn sie ist nur sehr bedingungsweise zu verstehen, und es darf mit allem Rechte auf die Allumfassung der Poesie aufmerksam gemacht werden, die ja selbst die rein empfindende Form in einer Unterart wiederholt. Doch dagegen läßt sich sofort geltend machen, daß auch von dem entgegen gesetzten Ende her die Empfindung in jeder Kunstsphäre tätig ist als Alldurchdringung und doch sich ein Gebiet vorbehalten hat zur alleinigen Herrschaft. Ganz so liegt das Feld der Poesie mit dem größten Teile zwischen dem Idealen und dem Realen und empfängt von letzterem als eigentümlichen Stempel die endlose Mannigfaltigkeit und Bewegtheit; ja, wenn wir darauf achten, daß es in der komischen Uebertreibung nach der anderen Seite über das Empirische sich hinaus erstreckt, wie dann auch dies selber ganz hinein gehört, so könnten wir das Reale sogar als eine Art localen Mittelpunktes ansehen. Dabei bleibt es in jedem Falle, daß dieser Punkt für die Dichtkunst ein fauler ist, geflissentlich zu vermeiden und für gewöhnlich eben so unnahbar, wie das Absolute für die Musik unaussprechlich und das Ideal für die Plastik unnachbildlich — ein interessantes Verhältniß der Exekutive zur Legislative. — Es handelt sich zunächst um die Stellung der drei Grundkünste, Musik, Plastik, Poesie (Drama), oder vielmehr der ersten und dritten, denn die Plastik muß ein für allemal in der Mitte bleiben. Ebenso unzweifelhaft scheint es, daß die Dichtkunst ans Ende gehört: berücksichtigen wir die selbständigen Formen von Epik und Lyrik neben dem Drama, so wiederholt sie das gesammte Kunstsystem, dessen anderen Gliedern nur durch Voraussschickung ihre volle Unabhängigkeit und Würdigung gewahrt bleiben kann; nehmen wir das Drama allein, so sind ja epische und lyrische Bestandteile darin unerläßlich, sind also nicht nur diese, sondern alle andren Künste in der einen aufgehoben, sublimirt — diese Form ist unbedingt die reifste, letzte. Schon daraus folgt, daß die Musik an den Anfang gehört; aber es folgt wol auch aus der Allgemeinheit und Unbestimmtheit ihres Gegenstandes, vor allem aus der primitiven Natur unseres Organes für diesen Stoff, das Gefühl, von dem Vischer selbst sagt (§. 749):

es ist „die lebendige Mitte des gesammten Geisteslebens. Es schwebt zwischen dem Sinnlichen und Unsinnlichen, die bestimmten Tätigkeiten des Geistes treten aus seinem Schosse hervor, werden von ihm begleitet ("dunkel und ahnungsweise, wie er diese Worte weiterhin ausführt„), wirken bestimmend und bereichernd auf es zurück und erlöschen wieder in ihm . . ." oder (§. 748): „In ihm ist der reine Act des Selbstbewußtseins, von dem alle Tätigkeit des Denkens und Wollens ausgeht, vorgebildet." Ich glaube, die Sache bedarf keiner Weiterungen. Der Architectur und der Malerei sind ihre Stellen schon angewiesen, ersterer zwischen Musik und Plastik, letzterer zwischen Plastik und Poesie; selbstverständlich wird durch die Mittelposition ihrer Freiheit und Würde so wenig etwas genommen, als die complementairen Orange, Grün, Violet aufhören, selbständige Farben zu sein mit ihren eigenen Systemen. Nun aber die Arten der Poesie, Lyrik, Epik, Dramatik, von denen eigentlich nur die letzte den Gattungsbegriff erschöpft. Die beiden ersten erschweren in der Tat die Ordnung der ganzen Reihe; denn, weil sie nur Wiederholungen der zwei voran gehenden Grundkünste sind, dürfen wir sie weder mit diesen noch mit den Zwischenkünsten auf Eine Stufe setzen, allenfalls in Klammern unter jene. Man erkennt eben auch hierin das besondere Wesen der ganzen Kunstweise, die nicht als Species neben und nicht als Genus über die beiden anderen zu stellen ist, die in der ungleich reicheren Fülle ihrer Gestaltungen ungleich öfter an die Natur gewiesen ist und doch die Natur nicht leidet, die in der Sprache ein körperloses Werkzeug und in der Phantasie des Hörers ein körperloses Material hat, und die nur, indem sie entsinnlicht, die ganze Sinnlichkeit gibt, den reinen und vollen Schein einer erscheinenden Idee. Es ist eben kein anderer Ausweg, als daß die drei poetischen Künste hinter einander für sich behandelt werden; in welcher Reihenfolge, ist klar. Vischer hat die Lyrik wieder in der Mitte, wie er immer (mit Ausnahme der Folge der bildenden Künste) zuerst die objective, dann die subjective und zum Schlusse die vereinende Form setzt; natürlich ists wie mit der Musik, die uns, weil ihre Empfindung sich durch Plastik und Poesie hin zieht, doch nicht zwischen beiden gipfelte. Freilich läßt sich mit den Stellungen der Begriffe wechseln: die objective, die Außerexistenz bietet sich unserem Erkennen zuerst dar; aber auch: das Subjective hat objectiv die Vorberechtigung ꝛc — Wir nehmen also der Symmetrie wegen die Lyrik an die Spitze und lassen Epos und Drama folgen. — Im Ganzen der fünf Künste sind nicht so viele Um- und Zusammenstellungen

möglich, daß nicht jede irgendwie plausible noch sonst ein Einteilungsargument für sich haben sollte, wie nach den Ausdrucksmitteln: Schall, Gestalt, oder nach den Eindrucksorganen: Gehör, Gesicht, oder nach den Grundformen des Seins: Zeitlichkeit, Räumlichkeit. Diese Bindung ist bei uns nicht zerrissen: die Musik an den Eingang, die Poesie an den Ausgang des Systemes gestellt, können mit dem, was sie Gemeinsames haben, immer noch zusammen gerechnet werden; es brauchen sich darum die Künste noch nicht zu einem Kreise zusammen zu schließen, doch will man auch diese Zugehörigkeit besonders markiren, so mag man allenfalls die Lyrik ans Ende setzen — sie steht dann dort am Ende des ganzen Systemes wie das Violet am Ende des Farbenspectrums: es ist die Blau und Rot verbindende Farbe und liegt doch nur an jenem an, von diesem getrennt durch die ganze Breite der übrigen. Indessen der Vergleich ist nicht viel mehr als Spielerei; und wenn sich unsere Behauptung durch keine besseren Gründe zu empfehlen vermöchte, so zöge ich sie ebenso sicher zurück, als ich jetzt dabei beharre. — Es kommt aber die hier vorgeschlagene Anordnung der Künste am nächsten der von Christian Hermann Weiße, welcher die seinige nur ganz anders auffaßt und begründet (System der Aesthetik §. 42).

Der Verfasser, Ernst Richard Theodor Schottky, wurde am 6. Januar 1845 zu Neisse geboren, machte dort Realschule und Gymnasium durch und bezog im October 1863 die Universität Breslau, die er bisher, mit Ausschluß mehrerer militärischer Wandermonate und eines halbjährigen Aufenthaltes in Berlin, besucht und auf der er sich, zumeist nach Anleitung der Herren Prof. Rückert und Stenzler, linguistischen und germanistischen Studien gewidmet hat; er sagt beiden Herren für ihre freundschaftliche Teilnahme hiermit seinen herzlichen Dank.

Thesen.

1. Die bisherige Interpretation von Hâvamâl 52 ist durch Deutung von saeva als gen. pl. von saer und von iafnspâkir als eines Elativs, nicht Komparativs, zu emendiren.
2. Zu Oegisdrekka 33 ist vardhir als acc. pl. von einem nom. act. fem. gen. mit Suffix ti (amplexus), abhängig von fâi, zu fassen und darnach die Uebersetzung der Strophe zu verbessern.
3. Die mythischen Eddalieder sind keine Lehrpoesie.
4. Die Traumbotschaft in Ilias β 11 — 15 = 28 — 32 = 65 — 69 ist unvollständig.
5. Die Plastik darf nicht in der Manier des Lysipp verkleinern.
6. Die Künste sind zu ordnen nach dem Grade, in welchem sie „sprechend“ werden.

B
3354
V84S4

Schottky, Ernst
Ueber die Vischerschen
Principe der directen

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 05 15 01 023 8